This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

10466.9

Harvard College Library

FROM

By Exchange

10.6.6.9

The

Gothic Romance.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig vorgelegt

von

Hans Möbius

aus Leipzig.

Leipzig
Buchdruckerei Grimme & Trömel.
1902.

10446.9
6

Harvard College Library.
By Exchange.
Univ. of Leipzig.
Nov. 9 1903.

Meinen

lieben Eltern

zugeeignet.

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
	Litteraturnachweis	7
	Vorwort	11
I.	Einleitung (The Adventures of Ferdinand Count Fathom by Smollet)	13
II.	Walpole's „Castle of Otranto“	19
III.	Miss Reeve's „Old English Baron“	45
IV.	Mrs. Ann Radcliffe's Romane	57
	1. Vorbemerkungen	59
	2. The Castles of Athlin and Dunbayne	61
	3. A Sicilian Romance	63
	4. The Romance of the Forest und The Mysteries of Udolpho	66
	5. The Italian	96
	6. Gaston de Blondeville	131

Litteraturnachweis.

The Works of Tobias Smollet edited by John Moore. London 1797. 8 vols. (vol. V: The Adventures of Ferdinand Count Fathom.)

The Works of Horace Walpole, Earl of Orford. London 1798. 5 vols.

The Letters of Horace Walpole, Earl of Orford, edited by Peter Cunningham. London 1857—59. 9 vols.

Horace Walpole. The Castle of Otranto. London 1886.

Clara Reeve. The Old English Baron: A Gothic Story. The sixth Edition. London 1797.

Clara Reeve. The Old English Baron. London 1888.

Ann Radcliffe. Novels. London 1824. (Ballantyne's Novelist's Library vol. X.) Enthält: „The Castles of Athlin and Dunbayne", „A Sicilian Romance", „The Romance of the Forest", „The Mysteries of Udolpho", „The Italian".

The Posthumous Works of Mrs. Radcliffe: Gaston de Blondeville, or the Court of Henry III. keeping festival in Ardenne, a Romance, etc. to which is prefixed a memoir of the author (by Talfourd) with extracts from her journals. (The first edition) London 1826. 4 vols.

Ann Radcliffe. The Romance of the Forest: Interspersed with some pieces of poetry. The third edition. London 1792. 3 vols.

Ann Radcliffe. The Romance of the Forest. London o. J.

Ann Radcliffe. The Mysteries of Udolpho: A Romance. London 1836. 4 vols.

Ann Radcliffe. The Italian, or the Confessional of the Black Penitents. A Romance. The second edition. London 1797. 3 vols.
Matthew Gregory Lewis. Ambrosio, or The Monk. The fourth edition. London 1798. 3 vols.

Allibone. S. A. A critical dictionary of English literature and British and American authors. Philadelphia and London 1877. 3 vols.
Chambers. Encyclopaedia. A dictionary of universal knowledge. New edition 1895.
Dictionary of National Biography, edited by Leslie Stephen and Sidney Lee. London 1890.
Encyclopaedia Britannica. Ninth edition. Edinburgh 1884.

Alison. Essays. London 1850. 3 vols.
Beers. A. H. A history of English Romanticism in the 18th century. London 1899.
Blackwood's Magazine XI. March 1822.
XX. July 1826.
Büchner. Geschichte der englischen Poesie von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Darmstadt 1855.
Chambers. Cyclopaedia of English literature. Fourth edition. London and Edinburgh 1893.
Cunningham, Allan. Biographical and critical history of the British Literature of the last fifty years. Paris 1834.
Dunlop, John. The History of Fiction being a critical account of the most celebrated prose works of fiction from the earliest Greek romances to the novels of the present age. London 1814. 3 vols.
Edinburgh Review. vol. LIX. April—July 1834.
Elwood Mrs. Memoirs of the literary ladies of England. London 1843. 2 vols.

Fürst. Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jahrhundert. Halle 1897.

Gentleman's Magazine 1786. 1807. 1834.

Gosse, Edmund. A history of eighteenth century literature. London 1899.

Grässe. Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte. Leipzig 1858. 12 Bde.

Hazlitt. Lectures on the comic writers. London 1853. (Lecture VI: On the English novelists).

Hettner. Geschichte der englischen Litteratur von der Wiederherstellung des Königtums bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. (1660—1770) 5. Auflage. Braunschweig 1894.

Jeaffreson. Novels and Novelists from Elisabeth to Victoria. London 1858. 2 vols.

Jusserand. Le roman anglais, origine et formation des grandes écoles de romanciers du XVIIIième siècle. Paris 1885.

Kavanagh, Julia. English women of letters. London 1862.

Le Fevre Deumier, J. Études biographiques et littéraires sur quelques célébrités étrangères. Paris 1854.

Macaulay. Essay on Walpole's letters to Sir Horace Mann. (Critical and historical essays. Leipzig 1850. 5 vols.)

Masson, David. British Novelists and their styles, being a critical sketch of the history of British Prose Fiction. Cambridge 1859.

Oliphant, Margaret. The literary history of England in the end of the 18th century. London 1882. 3 vols.

Perry. English literature in the 18th century. New-York 1883.

Pursuits of Literature, a satirical poem in four dialogues with notes. 14th edition. London 1808.

Quarterly Review vol. 142. July—October 1876.

Rémusat, Charles de. L'Angleterre au dix-huitième siècle. Paris 1856. 2 vols.

Rowland. A comparison, criticism and estimate of the English Novelists from 1700 to 1850. Oxford 1894.

Russel, Percy. A Guide to British and American novels: Being a comprehensive Manual of all forms of popular fictions in Great Britain etc. 2nd edition 1894.

Scott, Walter. Lives of the Novelists. Zwickau 1826.

Stephen, Leslie. History of English Thought in the 18th century. London 1876. 2 vols.

Tuckerman. A history of English prose fiction from Sir Thomas Malory to George Eliot. London 1882.

Westminster Review. vol. 183. July—December 1892.

Wolff. Allgemeine Geschichte des Romanes. Jena 1850.

Wülker. Geschichte der englischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig u. Wien 1896.

Vorwort.

In der vorliegenden Arbeit hat es sich der Verfasser zur Aufgabe gemacht die in der Litteraturgeschichte als „Gothic Romances" bekannten Romane von Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin u. a. zu betrachten. Zu der Behandlung des Gegenstandes ist hier nur wenig zu bemerken. — Vorangeschickt wurde dem Ganzen eine kurze Einleitung, in der versucht worden ist die Anfänge der Gothic Romance in Smollets „Adventures of Ferdinand Count Fathom" nachzuweisen. Bei der Besprechung von Walpoles „Castle of Otranto" kam es — neben der Darstellung des Romanes selbst — dem Verfasser hauptsächlich darauf an zu zeigen, auf wie seltsame Weise die erste Gothic Romance entstanden ist. Die Bemerkungen über Miss Reeves „Old English Baron" möchten darthun, wie dieser unter dem Eindruck des „Castle of Otranto" geschriebene Roman von der Gothic Romance Walpoles zu der Mrs. Radcliffes hinübergeführt hat. Von den Romanen Mrs. Radcliffes konnten „The Castles of Athlin and Dunbayne" und „A Sicilian Romance" wegen ihrer Bedeutungslosigkeit kurz abgehandelt werden, während „The Romance of the Forest", „The Mysteries of Udolpho", „The Italian" und der völlig in Vergessenheit geratene „Gaston de Blondeville" einer eingehenderen Betrachtung unterzogen wurden. Letzterer deshalb, weil er nach des Verfassers Meinung den Übergang von der Gothic Romance zu der Historical Romance Walter Scotts bildet. „The Romance of the Forest" und „The Mysteries

of Udolpho“ wurden wegen ihrer Ähnlichkeit in vergleichender Darstellung behandelt. Die Besprechung von Mrs. Radcliffes Hauptwerk, „The Italian“, bringt eine neue Herleitung des Byronschen Heldentypus. —

In einem zweiten Teil dieser Untersuchung wird nach einer Betrachtung der Romane von Lewis und Maturin noch der Einfluss festzustellen sein, den die Gothic Romance auf die Romane von Godwin, Mr. und Mrs. Shelley, Scott, Bulwer, Ainsworth, Dumas, Sue, Nodier, Victor Hugo, Spindler, E. T. A. Hoffmann u. a. ausgeübt hat.

Der Verfasser.

Einleitung.

(„The Adventures of Ferdinand
Count Fathom“
by Tobias Smollet.)

Es ist ein eigentümlicher Zufall in der Geschichte der englischen Litteratur, dass gerade ein Schriftsteller, der sonst einer der entschiedensten Vertreter der realistischen Darstellungsweise war, zugleich der erste gewesen ist, der die Wiedereinführung von romantischen Elementen in den Roman versucht hat. Der Schriftsteller, auf den wir anspielen, ist kein geringerer als Tobias Smollet; dasjenige seiner Werke, welches hier in Betracht kommt, „The Adventures of Ferdinand Count Fathom". (1753)

„The Adventures of Ferdinand Count Fathom" beruhen wie Fieldings „History of the life of Jonathan Wild the Great" (1743) auf dem alten Schelmen- und Gaunerroman. Ferdinand Count Fathom ist ein mit allen Vorzügen des Körpers und Geistes ausgestatteter Abenteuerer von niederer Herkunft. Vom Glück begünstigt führt er die gewissenlosesten Betrügereien und Schandthaten aus und untergräbt durch Verleumdungen, Ehebrüche u. s. w. die Ruhe mancher Familie. Allmählich aber sinkt er immer tiefer und tiefer, verliert sein ganzes Vermögen und wird von einer schweren Krankheit an den Rand des Grabes gebracht. In diesem Zustand findet ihn sein ehemaliger Freund und Wohlthäter, der von ihm aufs schmählichste hintergangene Graf Renaldo. Grossmütig verzeiht ihm dieser, und der reuige Fathom zieht sich nun nach seiner Genesung mit einem kleinen Jahrgeld in ein entlegenes Dorf zurück, wo er den Rest seiner Tage als gebesserter Mensch verbringt.

In dieses kurz beschriebene Ganze, das sich mit den Abenteuern Fathoms meist sehr ausführlich befasst, hat Smollet an verschiedenen Stellen Schilderungen eingeflochten, die völlig im Geist der späteren Gothic Romance

gehalten sind und zu dem ausgeprägt realistischen Charakter des Buches in schroffem Widerspruch stehen. War bisher in seinen Werken und denen seiner Zeitgenossen alles offen und natürlich zugegangen und es Regel gewesen so klar und begreiflich wie möglich zu sein, so versucht er jetzt zum ersten Male das Geheimnisvolle und Grauenhafte in den Roman hineinzubringen und den Leser durch schaurige Ereignisse in Schrecken und Bestürzung zu versetzen. So zum Beispiel in den Kapiteln XX und XXI, in denen erzählt wird, wie Fathom auf der Reise nach Frankreich sich im Schwarzwald verirrt und in eine Räuberhöhle gerät. Doch lassen wir im folgenden Smollet selbst reden: „He (Fathom) found himself benighted in the midst of a forest far from the habitations of men; the darkness of the night, the silence and solitude of the place, the indistinct images of the trees that appeared on every side, stretching their extravagant arms athwart the gloom, conspired with the dejection of spirits occasioned by his loss to disturb his fancy, and raise strange phantoms in his imagination. Although he was not naturally superstitious, his mind began to be invaded with an aweful horror . . . . . Every whisper of the wind through the thickets, was swelled into the hoarse menaces of murder, the shaking of the boughs was construed into the brandishing of poignards, and every shadow of a tree, became the apparition of a ruffian eager for blood.“ Nach langem Umherirren gelangt er endlich an ein einsames Haus und bittet dort um Nachtquartier. Man weist ihm ein kleines Zimmer an und schliesst die Thür hinter ihm ab. „Fathom began to be seized with strange fancies, when he observed that there was no bolt on the inside of the door, by which he might secure himself from intrusion . . . . he had the mortification to find the dead body of a man, still warm, who had been lately stabbed . . . . In the first transports of his dread, he

ran to the window with a view to escape by that outlet, and found his flight effectually obstructed by divers strong bars of iron. Then his heart began to palpitate, his hair to bristle up, and his knees to totter, ... About midnight he heard the sound of feet . . . . , the door was softly opened, he saw the shadow of two men . . . . his body was covered with a cold sweat. . . . . Durch List gelingt es ihm schliesslich aus dieser Mörderhöhle zu entkommen [1]).

Nicht minder eindrucksvoll sind die Schauerscenen in den Kapiteln LI und LII des Romanes. — Bei seiner Ankunft in London erfährt Renaldo, dass seine Geliebte Monimia vor kurzem gestorben ist. Verzweiflungsvoll eilt er nach der Kirche, in der ihre irdischen Reste bestattet worden sind. „The uncommon darkness of the night, the solemn silence, and lonely situation of the place, conspired with the occasion of his coming, and the dismal images of his fancy, to produce a real rapture of gloomy expectation, which the whole world would not have persuaded him to disappoint. The clock struck twelve, the owl screeched from the ruined battlement, the door was opened by the sexton, who, by the light of a glimmering taper, conducted the despairing lover to a dreary aisle, and stamped upon the ground with his foot, saying, „Here the young lady lies interred". — Mit diesen Worten eilt der Küster weg, und Renaldo überlässt sich nun ganz seinem Schmerz. „His ear", heisst es weiter, „was suddenly invaded with

[1]) Das einsame Haus, die verschlossene Thür ohne inneren Riegel, die vergitterten Fenster, die fürchterliche Umgebung, die nahenden Banditen, die Todesangst der Opfer — alles das kehrt in den Gothic Romances Mrs. Radcliffes und ihrer Nachahmer unzählige Male wieder. Vergl. hierzu: The Romance of the Forest, cap. III, S. 102 f. The Mysteries of Udolpho, cap. XVIII, S. 114. XXVII, S. 170. Siehe ferner weiter unten S. 128 f.

the sound of some few solemn notes, issuing from the organ, which seemed to feel the impulse of an invisible hand. . . . . reason shrunk before the thronging ideas of his fancy, which represented this music as the prelude to something strange and supernatural; . . . . the place was suddenly illuminated . . . . To his view in a few minutes appeared the figure of a woman arrayed in white, with a veil that covered her face, and flowed down upon her back and shoulders: The phantom approached him with an easy step, and, lifting up her veil, discovered the individual countenance of Monimia. . . . . the youth became a statue . . . . he heard the voice of his Monimia call Renaldo! Thrice he assayed to answer; as oft his tongue denied its office: his hair stood upright and a cold vapour seemed to thrill through every nerve". — Dieser so eindrucksvoll geschilderte Vorgang verliert freilich bedeutend an Wirksamkeit, wenn man später erfährt, dass Monimia gar nicht gestorben war, sondern das Gerücht von ihrem Tod nur hatte ausstreuen lassen, um sich vor den Nachstellungen des teuflischen Fathom zu retten. Trotzdem wird man sich am Schluss dieser Betrachtung der Erkenntnis nicht verschliessen können, dass Smollet für die Darstellung grauenhafter Ereignisse ausserordentliches Geschick besessen hat und bei seiner hervorragenden Begabung vielleicht fähig gewesen wäre eine Gothic Romance zu schreiben, die selbst die von Mrs. Radcliffe, Lewis und Maturin weit in den Schatten gestellt hätte. Leider hat Smollet keinen derartigen Roman hinterlassen und auch später nie in seinen Werken solche Schauerscenen wiederholt.

Walpole's

"Castle of Otranto".

Smollet, einem der Hauptvertreter der realistischen Darstellungsweise gebührte das Verdienst als erster „Gothic elements“ [1]) im Roman zur Anwendung gebracht zu haben; Horace Walpole, einem eifrigen Verehrer Popes und Gegner der romantischen Bewegung seiner Zeit sollte es vorbehalten sein, die erste Gothic Romance zu schreiben. So seltsam dies klingen mag, so wahr ist es: Horace Walpole, der Verfasser des phantastischen „Castle of Otranto“, hat für Romantik und romantische Bestrebungen keinerlei Gefühl oder Verständnis besessen. Dies bezeugen nicht bloss sein ablehnendes Verhalten gegen den unglücklichen Chatterton und seine Stellungnahme gegen Miss Reeves „Old English Baron“, sondern auch vor allem seine Äusserungen über Spenser, Shakespeare, Thos. Warton, Thomson, Macpherson und Gray. „I am almost afraid I must go and read Spenser“, schreibt er u. a. einmal an Rev. W. Cole, „and wade through his allegories, and drawling stanzas, to get at a picture.“ [2]) — „A Midsumer Night's Dream“ ist seiner Ansicht nach „forty times more nonsensical than the worst translation of any Italian operabooks“ [3]) — Von Thomson [4]) und Macpherson [5]) spricht er nur mit tiefster

---

[1]) Vergl. die Anmerkung zu S. 23.
[2]) Letter to Rev. W. Cole, March. 9, 1765.
[3]) Letter to Bentley. February 23. 1755.
[4]) Letter to Dalrymple. February 3. 1760.
[5]) Letter to W. Mason. September 17. 1776.
Letter to Miss Hannah More. November 13. 1784.

Verachtung, über Thos. Warton [1]) macht er sich beständig lustig, und zu den Oden des ihm befreundeten Gray [2]) weiss er nichts besseres zu bemerken, als dass sie langweilig und abstossend seien. Miss Reeves „Old English Baron" erscheint ihm „totally void of imagination and interest ... and so insipid and dull, that any trial for murder at the Old Bailey would make a more interesting story" [3]). Sein Lieblingsdichter ist Pope. „Pope and poetry are dead", lässt er im Jahre 1746 verlauten. — Was mag es nun wohl gewesen sein, das diesen Verächter alles Romantischen auf die Idee gebracht hat ein so ungeheuerliches Buch wie das „Castle of Otranto" zu schreiben?

Zur Beantwortung dieser Frage sei eine Stelle aus Macaulay's „Essay on Walpole's letters to Sir Horace Mann" [4]) herangezogen. „He had", sagt Macaulay daselbst, „a strange ingenuity peculiarly his own, an ingenuity which appeared in all that he did, in his building, in his gardening, in his upholstery, in the matter and in the manner of his writings. If we were to adopt the classification which Akenside has given of the pleasures of the imagination, we should say that with the Sublime and the Beautiful Walpole had nothing to do, but that the third province, the Odd, was his peculiar domain." — Diese Neigung zum Sonderbaren und Seltsamen, sowie die Sucht sich auf einem neuen, bisher ganz unerforschten Gebiet zu bethätigen, führten ihn dazu seine berühmten, in ihrer Art damals einzig dastehenden mittelalterlichen Samm-

---

[1]) Letter to W. Mason. March 9. 1781.

[2]) Letter to G. Montagu. March 12. 1768.

[3]) Letter to R. Jephson. January 27. 1780.
„ to W. Mason. April 8. 1778.
„ to W. Cole. August 22. 1778.

[4]) Macaulay, Critical and historical essays. Leipzig 1850, vol. II, p. 191.

lungen anzulegen und sich mit dem Studium der „Gothic times and manners“ zu befassen. Dieselbe Neigung, in Verbindung mit den eben erwähnten „Gothic studies“, liess in ihm den Gedanken entstehen sein Heim zu Strawberry Hill im Stile eines „Gothic castle“ zu erbauen; seine Beschäftigung mit „Gothic architecture“ und „Gothic castles“ wiederum brachte ihn darauf ein Buch zu schreiben, in dem „Gothic incidents“ und ein „Gothic castle in Gothic times“ [1]) die Hauptrolle spielen sollten. Auf diese Weise entstand die erste Gothic Romance, das einst viel bewunderte und viel gelesene „Castle of Otranto“.

Beide, Strawberry Hill und „The Castle of Otranto“, sind also einer excentrischen Laune ihres Schöpfers entsprungen, beide weisen demgemäss bei näherer Betrachtung manches gemeinsame Merkmal auf: In beiden wollte Walpole der Mitwelt zeigen, wie man Mittelalterliches mit Neuzeitlichem sehr wohl verbinden könne; in Strawberry Hill schuf er ein Schlösschen, das mit seinem mittelalterlichen Baustil und altväterischen Aussehen an einem bequemen, vornehmen Heim nichts zu wünschen übrig liess; in dem „Castle of Otranto“ bot er dem Publikum einen Roman, dessen mittelalterlicher Gegenstand und Inhalt durch moderne Form und Darstellung fesseln sollten. Bei beiden Schöpfungen ahnte Walpole zur Zeit ihres Entstehens nicht, welches die Folgen seiner Experimente sein würden: Ebensowenig wie er bei der Erbauung Strawberry Hills daran dachte eine neue Epoche in der Baukunst heraufzuführen (was er doch in Wirklichkeit gethan hat), war es seine Absicht auf dem Gebiet des Romans reformierend oder umstürzend einzugreifen, als er sein „Castle

[1]) „Gothic times“, „Gothic manners“ u. s. w. sind Ausdrücke, die in Walpoles Briefen unzählige Male wiederkehren. — Unter „Gothic incidents“ versteht Walpole wunderbare Ereignisse, wie sie in den Zeiten des Mittelalters für möglich gehalten wurden.

of Otranto" der Öffentlichkeit übergab (Erst später schätzte er sein Buch höher und liess Äusserungen verlauten, wie die in der Vorrede zur zweiten Auflage, wo er darauf Anspruch erhebt eine neue Gattung des Romanes geschaffen zu haben.). Beide, Strawberry Hill und „The Castle of Otranto" haben dasselbe Schicksal erfahren: Die staunenden Zeitgenossen waren von ihnen entzückt und betrachteten sie als geniale Meisterwerke, da sie von der anziehenden und einnehmenden Form, die Walpole ihnen zu verleihen gewusst hatte, geblendet und bestochen waren. Zeit und Geschmack haben sich seitdem geändert, und man greift wohl nicht fehl, wenn man sagt gebessert; heutzutage vermögen wir keinem von beiden länger jene Bewunderung entgegenzubringen, die ihnen am Ausgang des 18. Jahrhunderts von hoch und niedrig gezollt wurde[1]).

Was dem Romane damals eine so günstige Aufnahme sicherte, war aber nicht bloss jene ebenerwähnte Formvollendung, sondern vor allen Dingen seine Ursprünglichkeit und Neuheit. Man begann zur Zeit seines Erscheinens

[1]) Über die Gotik Strawberry Hills äussert ein berühmter moderner Kunstkenner: „The interior, or rather that portion of it (i. e.: of Strawberry Hill) which Walpole designed, is just what one might expect from a man who possessed a vague admiration for Gothic without the knowledge necessary for a proper adaptation of its features. To Lord Orford, Gothic was Gothic, and that sufficed". (Eastlake, A history of the Gothic Revival, London 1872). — Für die Berühmtheit und Popularität von Strawberry Hill zeugen die folgenden Verse, die damals in aller Munde waren: (Vergl. Eastlake.)

„Some cry up Gunnersbury,
For Sion some declare:
And some say that Chiswick House
No villa can compare:
But ask the beaux of Middlesex
Who know the country well,
If Strawb'ry Hill — if Strawb'ry Hill
Don't bear away the bell?"

gerade des realistischen Romanes mit seiner nüchternen Wirklichkeit und seinen eintönigen Einzelschilderungen aus dem Leben der Gegenwart und der Familie müde zu werden, eine Ermüdung, die noch gesteigert wurde, als die zahlreichen Nachahmer der grossen Meister des Romanes immer tiefer sanken und anfingen, sich den alten Gauner- und Abenteurergeschichten wieder zu nähern. Eine Opposition hätte gar nicht ausbleiben können. Walpoles Werk erschien nun just zur rechten Zeit; es entsprach dem Bedürfnis der Lesewelt, weil es etwas Ungewöhnliches, Neues und somit die ersehnte Abwechselung brachte.

Das Buch nun, das für die Weiterentwicklung des Romans eine so hervorragende Bedeutung gewinnen sollte, war, wie schon oben angedeutet wurde, eine Frucht der mittelalterlichen Experimente seines Autors. Der unmittelbare Anlass zu seiner Abfassung soll ein Traum gewesen sein, den Walpole im Juni des Jahres 1764 zu Strawberry Hill gehabt haben will. „Shall I even confess to you", schreibt er hierüber an seinen Freund W. Cole, „what was the origin of this romance! I waked one morning, in the beginning of last June, from a dream, of which, all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story), and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down, and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate. The work grew on my hands, and I grew fond of it, — add, that I was very glad to think of anything, rather than politics. In short, I was so engrossed with my tale, which I completed in less than two months, that one evening, I wrote from the time I had drunk my tea, about six o'clock, till half an hour after one in the morning, when my hand and fingers were so weary, that I could

not hold the pen to finish the sentence, but left Matilda and Isabella talking, in the middle of a paragraph“ [1]).

Noch weiteren Aufschluss giebt uns ein Brief an William Mason vom 17. April 1765: „Your praise is so likely to make me vain, that I oblige myself to recollect all the circumstances that can abate it, such as, the fear I had of producing it [2]) at all (for it is not everybody that may in this country play the fool with impunity); — the hurry in which it was composed, and its being begun without any plan at all; for though in the short course of its progress, I did conceive some views, it was so far from being sketched out with any design at all, that it was actually commenced one evening, from the very imperfect recollection of a dream with which I had waked in the morning. It was begun and finished in less than two months“ . . . . . .

Bis hierher stimmt alles überein. Beide Briefe geben an, dass der Roman seine Entstehung einem Traum verdankt, dass er ohne jeden Plan schnell niedergeschrieben worden ist, und dass des Verfassers Arbeitszeit weniger als zwei Monate betragen hat, eine Angabe, die sich auch in den „Short notes of my life“ wiederfindet, in denen es heisst: „1764. June. I began the Castle of Otranto, a Gothic Story, and finished it August 6th.“ [3]) — Ganz anders jedoch lautet eine Stelle in den Walpoliana, zu deren Verfasser Pinkerton Walpole einst äusserte: I wrote the Castle of Otranto in eight days, or rather nights; for my general hours of composition are from 10 o'clock at night till two in the morning, when I am sure not to be disturbed by

---

[1]) Letter to the Rev. W. Cole. March 9. 1765.

[2]) it = The Castle of Otranto.

[3]) Walpole, Short notes of my life. p. LXXIV. (in vol. I von Walpole's Letters).

visitants". [1]) — Welche von den beiden Angaben nun die richtige ist, vermögen wir nicht mit Sicherheit festzustellen; doch ist wohl entschieden der ersteren der Vorzug zu geben, da diese sich in Walpoles Korrespondenz noch des öfteren wiederholt, während Pinkertons nach mündlichen Mitteilungen abgefasster Bericht von einer achttägigen Arbeitszeit ganz vereinzelt dasteht. Oder vielleicht ist die Sache folgendermassen zu erklären: Walpole brachte zuerst das Ganze zusammenhangs- und planlos, noch nicht gesichtet und ohne bestimmte Tendenz in acht Tagen zu Papier und verwendete die übrige Zeit darauf die einzelnen Partieen zu verbinden und in Einklang zu bringen und sein Werk nachträglich nach einem gewissen Plan zuzustutzen [2]). — Wir wissen z. B., dass Walpole seinen Roman beendete, ohne für das Schloss, das im Mittelpunkt des Ganzen steht, einen Namen gefunden zu haben. Bei der Suche nach einem solchen fiel sein Blick auf die Karte des Königreichs Neapel, wo er auf dem Namen Otranto haften blieb. Da ihm das wohltönende Wort gefiel, entschied er sich dafür, ohne auch nur die leiseste Idee zu haben, dass ein Schloss dieses Namens wirklich existiere [3]). Dergleichen Mühwaltungen, sowie die Abrundung des Ganzen, waren es vielleicht, die den Rest der zweimonatlichen Arbeitszeit ausfüllten [4]).

Nach seiner Vollendung lag dann das Werk eine geraume Weile ruhig in der Schublade Walpoles, ohne dass

---

[1]) Pinkerton, Walpoliana. I, p. 22.

[2]) Über diesen Plan s. u.: S. 41 f.

[3]) Vergl. Letter to Lady Craven. Nov. 27. 1786. — Das auf dem Monte Cavo gelegene Schloss von Otranto wurde bekanntlich im Jahre 1480 von den Türken zerstört.

[4]) Wir wissen, dass Walpole sehr sorgfältig arbeitete und alle seine Schriften einer eingehenden Durchsicht unterzog, ehe er sie der Öffentlichkeit übergab.

dieser zunächst an eine Publizierung dachte. Erst als er seinem Freund Gray das Manuskript gezeigt und derselbe ihm die Drucklegung angeraten hatte, ging er an die Veröffentlichung des Romanes [1]), für dessen Aufnahme er nicht gerade grosse Erwartungen hegte [2]). Er war der festen Überzeugung, dass eine so ungewöhnliche Erscheinung wie sein „Castle of Otranto" scharfen Angriffen der Kritik ausgesetzt sein würde, und da er nicht die geringste Lust verspürte die Zielscheibe derselben zu werden, zog er es vor das Buch anonym zu veröffentlichen und nicht in seiner eigenen Presse zu Strawberry Hill drucken zu lassen [3]). So erschien denn am 24. Dezember 1764 der Roman im Verlag von Thomas Lownds, Fleet Street, unter dem Titel: „The Castle of Otranto, a story translated by William Marshal, Gent; from the original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto". — „The following work", heisst es dann in der Vorrede, „was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529".

Mit Hilfe aller dieser Mittel erreichte Walpole seinen Zweck vollkommen; niemand ahnte im entferntesten, dass der Roman seiner Feder entstamme; alles glaubte an die Echtheit der italienischen Unterlage. Selbst Gray, der sonst in solchen Dingen nicht ganz urteilsunfähig war, scheint diese Entstehungsfabel ernst genommen zu haben, und der Dichter Mason äusserte nach der Lektüre des Buches, dass kein Mann ihres Zeitalters Phantasie genug besässe, solch eine Geschichte zu erfinden [4]). Dem Publikum erging es natürlich nicht anders, und so konnte

[1]) Vergl. Letter to W. Mason. April 17. 1765.
[2]) „ „ to Elie de Beaumont. March 18. 1765.
[3]) „ „ „ „ „ „
[4]) „ Gray's Letter to Walpole. December 30. 1764.

Walpole später mit vollem Rechte an Madame Deffand schreiben: „I wished it to be believed ancient, and almost everybody was imposed upon“ [1]). Seinen Freunden gegenüber hat dann der Verfasser die Maske bald gelüftet [2]), dem Publikum gegenüber that er es in einer neuen Vorrede zur zweiten Auflage [3]). Verschiedene Gründe bewogen ihn dazu. Der Glaube an die angebliche italienische Vorlage war schliesslich doch wankend geworden, und man war zu der Überzeugung gelangt, dass das Buch von irgend einem gewandteren Schriftsteller herrühren müsse, als von einem obskuren William Marshal oder dem weiland Kanonikus Onuphrio Muralto. Man erging sich in allen möglichen Mutmassungen über den geheimnisvollen Verfasser; viele wollten das Buch Gray zuschreiben, von dem man ein solches Werk am ehesten erwartete, während an den wirklichen Autor kein Mensch dachte [4]). Wohl oder übel musste er also, wenn er sich den Ruhm, den Roman geschrieben zu haben, nicht entgehen lassen wollte, seine Anonymität fallen lassen, wozu ihn denn endlich auch der grosse Erfolg und sein Ehrgeiz bewogen.

Der eingehenderen Betrachtung des Werkes selbst sei des besseren Verständnisses halber eine kurze Inhaltsangabe vorangeschickt.

Die Familie Manfreds ist durch die Ermordung Alfonsos in den Besitz von Schloss und Fürstentum Otranto gelangt. Nach einer alten dunklen Prophezeiung soll aber

---

[1]) Vergl. Letter to Mme Deffand. March 13. 1767.

[2]) „ „ „ W. Cole, February 28. 1765.
„ „ „ Dr. Joseph Warton. March 16. 1765.
„ „ „ Elie de Beaumont. March 18. 1765.

[3]) Diese 2. Auflage, die sich bereits im April 1765 nötig machte, erschien unter dem Titel: „The Castle of Otranto, a Gothic Story by Horace Walpole“.

[4]) Vergl. Letter to the Earl of Hertford. March 26. 1765.

ihre Herrschaft nur von vorübergehender Dauer sein und ein Ende nehmen, sobald der wirkliche Eigner des Schlosses so gross geworden ist, dass er es nicht länger bewohnen kann. Um nun sich und seinen Nachkommen das Erbe Alfonsos zu sichern, beschliesst Manfred seinen einzigen Sohn Conrad mit der letzten Prinzessin aus dem Hause des ermordeten Fürsten, Isabella von Vincenza, zu vermählen. Schon ist alles zur Hochzeitsfeier bereit, als der zu riesenhafter Grösse angewachsene Marmorhelm von Alfonsos Statue den Bräutigam im Schlosshof in Stücke zerschmettert. Weit entfernt sich durch dieses furchtbare Ereignis von der Verwirklichung seines Lieblingsplanes, der Vereinigung der beiden Häuser, abschrecken zu lassen, fasst jetzt Manfred den Entschluss, sein treues Weib zu verstossen und an seines Sohnes Stelle Isabella selbst zu heiraten. Durch ein Wunder und mit Hilfe eines geheimnisvollen Bauernjünglings, Namens Theodore, gelingt es der letzteren jedoch aus der Gewalt des verhassten Tyrannen zu entkommen und in einem nahegelegenen Kloster Schutz zu finden. Manfreds ganze Wut richtet sich nun gegen den in seine Hände gefallenen Theodore, den nur ein seltsamer Zufall, und die unter neuen Wunderzeichen stattfindende Ankunft eines Herolds des Marquis Friedrich von Vincenza vor dem sicheren Verderben zu bewahren vermögen. Kurz darauf langt Friedrich von Vincenza selbst an und fordert die Herausgabe seiner Tochter Isabella, sowie die Abtretung von Otranto. Manfred antwortet ausweichend, weiss aber den Marquis leicht günstig für seine Pläne zu stimmen, da dieser für seine (Manfreds) einzige Tochter Matilda in glühender Liebe entbrannt ist. Als jedoch in der Folge immer grössere Zeichen und Wunder geschehen, beschliesst Friedrich auf Matilda, die ohnehin bereits einen anderen, den jungen Theodore, liebt, zu verzichten und alle Verhandlungen mit Manfred abzubrechen.

Manfred glaubt sich mittlerweile am Ziele aller seiner Wünsche und im sicheren Besitz von Otranto. Da bringt ihm plötzlich ein Bedienter die Nachricht, dass soeben Isabella am Grabe Alfonsos eine Zusammenkunft mit Theodore habe. Seiner selbst nicht mächtig stürzt Manfred nach Alfonsos Grab und erdolcht in den Armen Theodores — seine eigene Tochter Matilda, die kurz darauf verscheidet. Kaum hat sie ihre Augen geschlossen, als unter furchtbaren Donnerschlägen das Schloss einstürzt, und der in den Ruinen erscheinende Riesengeist Alfonsos den Anwesenden gebietet in seinem Enkel Theodore ihren zukünftigen Fürsten zu erblicken. Nach diesen schrecklichen Ereignissen legt der völlig gebrochene Manfred die Herrschaft zu Gunsten Theodores nieder und zieht sich mit seinem edlen Weib reuig ins Kloster zurück, während der neue Herr von Otranto nach tiefer Trauer um Matilda schliesslich Isabella heiratet, die ihm von jeher in treuer Liebe zugethan war.

Zunächst einige Bemerkungen über Schauplatz und Personen des Romans. Der erstere, das alte gotische Schloss Otranto, mit seinen gewaltigen Türmen und Wällen, langen Gängen, geheimen Fallthüren, unterirdischen Gewölben u. s. w. hätte gar nicht trefflicher gewählt werden können und verfehlt nicht, auf den Leser einen tiefen Eindruck zu machen. Dieser wird noch in geschickter Weise erhöht durch allerlei Andeutungen über eine geheimnisvolle Vergangenheit des alten Baues und den Hinweis auf die oben erwähnte Prophezeiung, welcher zufolge das Schloss von vornherein bestimmt ist, die Hauptrolle in dem Roman zu spielen. Vorzüglich passt zu diesem Hintergrund die Erscheinung des Schlossherrn Manfred. Manfred ist der Typus eines gewaltthätigen, gewissenlosen Tyrannen, der unbedenklich alles daransetzt, um sich und seiner Familie das Erbe Alfonsos zu erhalten. Erst die furchtbarsten

Schläge und schrecklichsten Wunder können ihn dazu bringen, von seinem ruchlosen Treiben abzustehen und auf das Fürstentum zu verzichten. In echt mittelalterlicher Weise zieht er sich dann ins Kloster zurück, wo er und sein Weib den Rest ihres Lebens büssend verbringen. Dieses, Hippolita mit Namen, ist in allem das Gegenstück zu ihrem abscheulichen Gatten, für den sie trotz seines schamlosen Benehmens allezeit unwandelbare Liebe und unbegrenzte Verehrung an den Tag legt. Ihr zur Seite stehen die beiden anmutigen Mädchengestalten Isabella und Matilda, von denen besonders die letztere unsere Sympathie in hohem Grade in Anspruch nimmt. Matilda ist das Muster eines in jeder Hinsicht vollkommenen Mädchens und gehört, wie die Heldinnen der Radcliffeschen Romane, zu jenen engelhaften Wesen, die für diese Welt zu gut und selbst für die idealste Liebe zu hochstehend erscheinen. Nicht minder einnehmend ist die Person Theodores, des ritterlichen Erben von Otranto. Wie seine Geliebte Matilda das Urbild des eben beschriebenen Heldinnentypus geworden ist, so stammen von ihm alle die zahllosen romantischen Helden und Liebhaber „with large black eyes, a smooth white forehead, and manly curling locks like jet“ [1]). — Jerome, Theodores Vater, verkörpert den Typus des unerschrockenen, gottvertrauenden Geistlichen; Friedrich von Vincenza den abenteuernden mittelalterlichen Fürsten, dem es bei aller seiner Frömmigkeit und Tapferkeit an der nötigen Energie gebricht. Um das Gemälde vollständig zu machen, sei am Schluss noch auf die fortwährend in abergläubischer Angst lebende Dienerschaft hingewiesen, die mit ihren zweck- und ziellosen Schwätzereien den Gang der Weiterentwicklung verzögern und dadurch den Leser in Spannung halten soll.

---

[1]) The Castle of Otranto (1798), cap. II, p. 32.

All den eben aufgezählten Personen ist in der Zeichnung ihrer Charaktere das eine gemeinsam, dass sie wie die Gestalten der mittelalterlichen Dichtung oder des spanischen Dramas generell und nicht, wie man es von einem Schriftsteller des 18. Jahrhunderts erwarten sollte, individuell dargestellt sind. In dieser Art der Charakterisierung, die selbstverständlich viel leichter und einfacher ist als die andere, erweist sich Walpole übrigens als Meister; sein Manfred könnte nicht tyrannischer, Hippolita nicht tugendhafter, Matilda nicht liebreizender und Theodore nicht ritterlicher sein. — Das Geschick aller dieser einzelnen Personen nun ist aufs engste mit dem auf dem Schloss ruhenden Verhängnis verknüpft, welches sie unwiderstehlich der furchtbaren Katastrophe entgegenführt, deren Hereinbrechen sie durch ihre Pläne und Thaten unwissentlich beschleunigen. Das unaufhaltsame Nahen dieser Katastrophe wird im voraus durch eine Reihe übernatürlicher Ereignisse angezeigt, die im Laufe der Erzählung in den verschiedensten Formen auftreten. Bilder verlassen ihre Rahmen, Gerippe von ehemaligen Einsiedlern erscheinen, aus der Nase einer Statue fallen Blutstropfen, Teile eines Riesenkörpers werden gesehen, Riesenwaffen stellen sich ein, und zuletzt wird das ganze Schloss von Riesenhand zertrümmert. Betrachten wir zuerst von diesen Wundern jenes, dem der Prinz Conrad zum Opfer fällt. Dieser wird, wie wir schon oben in der Inhaltsangabe sahen, am Tage seiner Hochzeit von einem ungeheueren Marmorhelm in Stücke zerschmettert. Ein Helm ist nun an und für sich schon nicht sonderlich geeignet dem Leser Furcht und Schrecken einzuflössen, noch viel weniger dürfte aber dazu ein Helm passend sein, der wie dieser im Beisein einer zahlreichen Menschenmenge am hellen, lichten Tage aus dem blauen Himmel herabfliegt und durch seine Schwere — er ist „an hundred times more large than any casque ever made for

human being“ [1]) — den Erdboden und ein darunterliegendes Gewölbe durchbricht. Auch sonst ist dieser Vorfall recht ungeschickt behandelt. Anstatt den furchtbaren Helm, diesen Gegenstand des Entsetzens, zu fliehen oder zu meiden, macht sich alles sofort mit ihm zu schaffen; er wird berührt, beklopft, gelüftet und zuguterletzt für Theodore als Gefängnis benützt. Zum Helm gesellt sich bald ein Riesenschwert, das im heiligen Lande vergraben aufgefunden worden ist. Hundert Ritter Friedrichs von Vincenza schleppen es mühselig in den Schlosshof, wo es vor dem Helm, der es mit Federschütteln begrüsst, zu Boden fällt und unbeweglich liegen bleibt. Der Besitzer dieser ungeheueren Waffen säumt nicht sich alsbald einzustellen, nur dass dies auf eine etwas sonderbare Weise geschieht. Zuerst erscheinen unter schrecklichem Rasseln und Klirren Bein und Fuss von ihm, späterhin seine gewappnete Faust [2]), und am Ende des Buches schliesslich er selbst, riesengross und überirdisch an Gestalt und Aussehen. Auf den komischen Eindruck, den dieses stückweise Erscheinen des Riesengeistes hervorruft, spielt schon Goethe leise spottend an, wenn er sagt:

„Sind die Zimmer sämtlich besetzt der Burg von Otranto,
Kommt voll innigen Grimmes, der erste Riesenbesitzer,
Stückweis an und verdrängt die neuen falschen Bewohner.
Wehe den Fliehenden! wehe den Bleibenden. Also geschieht es“ [3]).

Einen lächerlichen anstatt des beabsichtigten grausigen Eindrucks macht auch das Wunder an der Grabstätte Alfonsos. Dort ist eben der fromme Jerome dabei der un-

[1]) The Castle of Otranto, cap. I, p. 15.

[2]) Vergl. Walpoles Traum, S. 25.

[3]) Goethes Werke. Kürschners Deutsche Nationallitteratur. Band 88. S. 210: „Die Burg von Otranto“.

glücklichen Fürstin Hippolita Trost zuzusprechen, als er von dem herzukommenden Manfred aufs schwerste beleidigt wird. Ein heftiger Wortwechsel entspinnt sich. — „Thou art no lawful Prince", said Jerome; „thou art no Prince — go, discuss thy claim with Frederic; and when that is done —". „It is done", replied Manfred: „Frederic accepts Matilda's hand, and is content to waive his claim, unless I have no male issue —". As he spoke those words three drops of blood fell from the nose of Alfonso's statue" [1]). — Bemerkt möge hierzu noch sein, dass dieses Wunder keins der von Walpole frei erfundenen ist, sondern sich an einen alten Volksglauben anlehnt, demzufolge drei Blutstropfen bei Nasenbluten als unheilverkündend und verhängnisvoll gelten. Vergl. dazu Dryden's „Amboyna", Act IV, Scene I:

„Something within me does forbode me ill;
I stumbled when I enter'd first this wood;
My nostrils bled three drops; then stop'd the blood,
And not one more wou'd follow".

Angeschlossen sei hieran die Betrachtung des Wunders von dem Bild, das seinen Rahmen verlässt. Der Thatbestand ist kurz der folgende. Am Abend nach Conrads Tod lässt Manfred Isabella in den düsteren, vom ungewissen Licht des Mondes spärlich erhellten Ahnensaal von Otranto kommen und bedrängt sie ungestüm seinen Wünschen nachzugeben. Schon scheint Isabella verloren, als ihr plötzlich unerwartete Hilfe zu teil wird. Hinter ihnen an der Wand beginnt es sich zu regen, und mit Schaudern gewahrt Manfred, wie das Bild seines Grossvaters langsam und feierlich aus seinem Rahmen herabsteigt und in einem nahen Zimmer verschwindet. Während er der Erscheinung

[1]) The Castle of Otranto cap. IV, 76. 77.

mutig folgt, gelingt es Isabella zu entrinnen und im Kloster bei Jerome Schutz und Aufnahme zu finden. — Was nun die Inscenierung dieses Wunders betrifft, so möchte es uns bedünken, dass eine Statue an Stelle des Bildes weit angebrachter und eindrucksvoller gewesen wäre. Wie ungleich gewaltiger ist z. B. die Wirkung in „Don Juan", wenn die Statue des Gouverneurs ihr fürchterliches Ja ruft, wenn sie mit donnernden Schritten heranstampft und vor den verwegenen Lästerer hintritt, der gegen den riesigen Marmorkoloss dasteht wie ein winziger Pygmäe[1]). — Interessant ist es übrigens festzustellen, wie Walpole auf die Idee kam, gerade ein Bild zu wählen, weil hierbei so recht zu Tage tritt, einen wie grossen Einfluss seine Sammlungen und Strawberry Hill auf das „Castle of Otranto" ausgeübt haben. „Your partiality to me and Strawberry", heisst es in einem seiner Briefe an W. Cole, „have, I hope, inclined you to excuse the wildness of the story. You will even have found some traits to put you in mind of this place. When you read of the picture quitting its panel, did you not recollect the portrait of Lord Falkland, all in white, in my Gallery?"[2])

Bedeutend wirksamer und nachhaltiger wie die bisher besprochenen Geschehnisse ist die Erscheinung des verstorbenen Einsiedlers von Joppe. — An einem düsteren, bewölkten Abend betritt Friedrich von Vincenza die Betkapelle der Fürstin Hippolita und erblickt dort am Altar eine knieende, anscheinend im Gebet versunkene Gestalt. Bei seinem Eintreten richtet sich diese langsam in die

---

[1]) Vergl. die Don Juan Dramen von Tirso de Molina, Molière, Grabbe u. a.

[2]) Letter to Rev. W. Cole. March 9. 1765. — Vergl. auch hierzu das Gedicht: „Die Nacht im Ahnensaale" von Dr. Mises (Gedichte von Dr. Mises, Leipzig 1841, S. 18 f.) und Lewis' Drama „One o'clock, or the Knight and Wood-Dæmon". Act III.

Höhe, und vor Friedrich steht das in eines Eremiten Gewand gehüllte Gerippe des Einsiedlers, das ihm einst im heiligen Land die Stelle gezeigt hatte, an der das Riesenschwert vergraben lag. Zum Tod erschrocken stürzt der Marquis vor der Erscheinung nieder, die ihn mit hohler Stimme vor jeder Verbindung mit Manfred warnt und dann verschwindet. — Wie das oben behandelte Wunder am Grabe Alfonsos ist auch das eben geschilderte Ereignis keins der von Walpole frei erfundenen. Einem ähnlichen Vorkommnis begegnen wir z. B. schon bei Calderon, in dessen „Majo prodigioso" Cyprianus in einer verhüllten Gestalt die geliebte Justina zu erkennen vermeint und dann ein scheussliches Gerippe in den Armen hält[1]). — Wirksam, wenn auch nicht ohne Übertreibung, ist ferner die kurz nach dem letzteren Ereignis eintretende Katastrophe des Romanes geschildert. Es ist eine klare, mondhelle Nacht, Matilda hat soeben ihre Seele ausgehaucht. „A clap of thunder at that instant shook the castle to its foundations; the earth rocked, and the clank of more than mortal armour was heard behind. Frederic and Jerome thought the last day was at hand. The latter, forcing Theodore along with them, rushed into the court. The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins. „Behold in Theodore, the true heir of Alfonso!" said the vision: and having pronounced

[1]) Calderons ausgewählte Werke, Stuttgart, 3 Bde. „Der wunderthätige Magus", Akt III (Bd. I S. 117). Auch in der deutschen Litteratur kehrt dieses Motiv des öfteren wieder. Man vergleiche: Konrad von Würzburg, „Der Welt Lohn" (Ausgabe von Reclam, S. 54) und insbesondere Gryphius, „Cardenio und Celinde", wo in der 4. Abhandlung anstatt Olympias ein Totengerippe dasteht, „das mit Pfeil und Bogen auff den Cardenio zielet". (Ausgabe von Palm, S. 163).

those words, accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards heaven, where the clouds parting asunder, the form of St. Nicholas was seen, and receiving Alfonso's shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory“ [1]).

Überblicken wir nun am Ende unserer Betrachtung die Wunder des „Castle of Otranto“ noch einmal, so werden wir uns der Überzeugung nicht verschliessen können, dass Walpole für die Darstellung überirdischer Ereignisse kein sonderliches Geschick besessen hat. Sein auf so seltsame Weise erscheinender Riesengeist, seine ungeheueren Waffenstücke, seine blutende Statue, sein wandelndes Bild u. s. w. sind weder wirksam noch glaubwürdig und liefern zu dem durch Napoléon den Grossen nachmals so berühmt gewordenen Ausspruch Fontenelles, dass vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt sei, einen Beweis, wie er unwiderleglicher und schlagender kaum gedacht werden kann.

Wenn wir uns nun der Betrachtung der anderen charakteristischen Partieen des „Castle of Otranto“ zuwenden, so bleibt unser Auge zuerst auf dem Eingang des Werkes haften. In raschem Fluge werden wir hier mit Hintergrund, Personen, Conrads Tod, Manfreds frevelhaften Absichten und Isabellas Flucht aus dem Schloss bekannt gemacht. Die Schilderung dieser von den späteren Gothic Romancers so oft nachgeahmten Flucht [2]) gehört zu den gelungensten und spannendsten Stellen des ganzen Romanes. Hier begegnen wir zum ersten Male dem verfolgten unschuldigen Mädchen, das in dunkler Nacht vor

[1]) The Castle of Otranto, cap. V, S. 88.

[2]) Vergl. „The Castles of Athlin and Dunbayne, cap. III und cap. VIII. „A Sicilian Romance“, cap. XII, XIII. „The Romance of the Forest“, II, cap. X. „The Italian“, II, cap. I. „Gaston de Blondeville“, II. The fifth day and night.

seinem gewaltthätigen Bedränger auf unterirdischen Gängen flieht, und den bei solchen Gelegenheiten immer wiederkehrenden unheimlichen Begleitumständen, wie heulenden Windstössen, verdächtigen Geräuschen, nahenden Schritten, verschwommenen Gestalten, schauerlichen Seufzern u. s. w. Auch der „deus ex machina" — Theodore in diesem Falle — fehlt nicht, der im Augenblick der Gefahr der Heldin zu Hilfe kommt und ihr die Fortsetzung der Flucht ermöglicht.

Ein weiterer charakteristischer Zug des „Castle of Otranto" und der Gothic Romance überhaupt ist die in mittelalterlichen Dichtungen und älteren Dramen so häufig vorkommende Erkennung des Helden an einem Muttermal[1]). Theodore, der rätselhafte Erbe von Otranto, ist bei der eben erwähnten Flucht Isabellas in die Gewalt des eifersüchtigen Manfred geraten und soll auf dessen Befehl im Schlosshof hingerichtet werden. Umsonst legen Jerome und alle Anwesenden für den jugendlichen Gefangenen Fürbitte ein; Manfred ist durch nichts zu erweichen und ordnet an, Theodore sofort das Haupt vom Rumpfe zu trennen. „The youth, who felt his indignation rise, and who was touched with the sorrow which he saw he had infused into all the spectators, as well as into the friar, suppressed his emotions, and, putting off his doublet, and unbuttoning his collar, knelt down to his prayers. As he stooped, his shirt slipped down below his shoulder, and discovered the mark of a bloody arrow. — „Gracious heaven!" cried the holy man starting; „what do I see? It is my child! my Theodore!"[2]) — Wer gedächte beim

[1]) Vergl. unten „The Castles of Athlin and Dunbayne p. 62. — In späteren Gothic Romances sind an Stelle des Muttermales grosse Ähnlichkeit (Mysteries of Udolpho), Siegel (The Romance of the Forest), Medaillons (Italian) und andere Erkennungszeichen getreten.

[2]) The Castle of Otranto, cap. II, p. 45.

Lesen dieser Zeilen nicht sofort der köstlichen Stelle in Fieldings „Joseph Andrews", wo „Joseph, unbuttoning his coat at the intercession of the company, showed to them as fine a strawberry as ever grew in a garden" [1]).

Eigenartig wie der Anfang ist auch der Schluss des Romanes. War aber der erstere lebendig und packend gewesen, so wirkt der letztere schwach und unbefriedigend; schwach, weil die nach der gewaltigen Katastrophe erfolgenden Aufklärungen und Nachträge zu alten Ereignissen ihrer ganzen Natur nach nicht dazu angethan sind, einen tiefen Eindruck auf den Leser zu machen; unbefriedigend, weil Theodore nach dem eben erst eingetretenen Tode der von ihm angebeteten Matilda einen neuen Liebesbund mit ihrer Freundin Isabella schliesst. Seltsam genug wird dieser unerwartete Schritt Theodores damit begründet, dass „after frequent discourses with Isabella, of his dear Matilda, he was persuaded he could know no happiness but in the society of one with whom he could for ever indulge the melancholy that had taken possession of his soul" [2]).

Unzuverlässig und mangelhaft ist im „Castle of Otranto" die Darstellung der historischen Verhältnisse, was um so strenger gerügt werden muss, als es Walpoles Absicht gewesen ist, „die Sitten und Gewohnheiten vergangener Zeiten mit Sorgfalt zu zeichnen" [3]). Ein Anlauf zu einer wahrheitsgetreuen historischen Schilderung findet sich in dem Roman nur an einer Stelle, nämlich dort, wo Friedrich von Vincenza mit seinem Gefolge vor den Thoren Otrantos anlangt und Manfred seine Ankunft durch einen Herold verkünden lässt. Auf diesen Hergang, sowie die folgende

---

[1]) Fielding, Joseph Andrews. Book IV, cap. 15.
[2]) The Castle of Otranto, cap. V, p. 90.
[3]) Vergl. Letter to W. Cole. March 9. 1765.

Herausforderung Manfreds zum Zweikampf und die Beschreibung des Einzugs derer von Vincenza ins Schloss hat Walpole augenscheinlich besondere Mühe verwendet und sein möglichstes gethan, ein annähernd richtiges, den Forderungen des Zeitalters entsprechendes Gemälde vorzuführen. Das ist aber auch alles, was das Buch in dieser Hinsicht bietet, und dieses wenige ist dazu noch so kurz und knapp gehalten, dass trotz des reichen Materials ein nur sehr unvollkommenes Bild entstanden ist, das bei einem Vergleich mit den Schilderungen, die Sir Walter Scott bei solchen Gelegenheiten entwirft, geradezu kläglich abfällt. — Ebensowenig wie von einer zuverlässigen Darstellung mittelalterlicher Zustände ist in dem Buche von italienischer Lokalfärbung zu finden. —

Bei allen diesen Mängeln weist aber das „Castle of Otranto" auch manche Vorzüge auf, deren grösster einer der sich durch Kürze, Flüssigkeit und klare Einfachheit auszeichnende Stil ist. Durch den letzteren, sowie durch die Vermeidung aller unnützen Abschweifungen und Beschreibungen und die geschickte Anwendung eines wirkungsvollen Dialoges wird eine Lebendigkeit in der Darstellung erzielt, wie sie in einem Drama nicht grösser sein könnte. Dem sonst meisterhaft gehandhabten Dialog kann man hierbei allerdings den Vorwurf nicht ersparen, dass er oft von zu modernem Geiste durchweht ist.

Ehe wir nun zu einem abschliessenden Urteil über das „Castle of Otranto" schreiten, erübrigt es noch mit kurzen Worten auf den Plan einzugehen, nach dem Walpole sein Werk nachträglich zugeschnitten hat. Über diesen Plan hat sich Walpole in seiner Korrespondenz verschiedene Male geäussert, am deutlichsten in einem Brief an Dr. Joseph Warton, den rühmlich bekannten Head Master von Winchester School. „In fact", schreibt er am

16. März 1765 an den letzteren, „it [1]) is but partially an imitation of ancient romances; being rather intended for an attempt to blend the marvellous of old story with the natural of modern novels. This was in great measure the plan of a work, which, to say the truth, was begun without any plan at all". Ganz ähnlich lautet auch eine Stelle in der Vorrede zu der am 11. April 1765 veröffentlichten zweiten Auflage des Romanes. „It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern". — „In the former", heisst es dann dort weiter, „all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds etc." [2]). Wenden wir uns nun der Beantwortung der Frage zu, wie weit es Walpole gelungen ist, diesen seinen Plan zu verwirklichen? Bei genauerem Zusehen ergiebt sich da sehr bald, dass seine Verschmelzung der beiden Erzählungsarten nur eine sehr äusserliche und mangelhafte ist, da er, seiner Vorliebe für alles Mittelalterliche folgend, dem Wunderbaren und Grauenhaften in seinem Roman eine solche Hauptrolle eingeräumt hat, dass alles andere dadurch weit in den Hintergrund gedrängt worden ist. Trotz seiner Versicherung keine Wiederbelebung der Wunder der mittelalterlichen Dichtung beabsichtigt zu haben [3]), erinnert daher sein Werk derartig an diese, dass man glauben könnte, irgend eine modernisierte Version eines alten Märchen- oder Sagenstoffes vor sich zu haben, wenn nicht die Behandlung der einzelnen Partieen des Ganzen so eigen-

[1]) it = The Castle of Otranto.

[2]) Vergl. Preface to the Castle of Otranto, p. 7.

[3]) „ Letter to Élie de Beaumont. March 18. 1765.

artig und seltsam wäre. Wenn demzufolge die geplante Verschmelzung der beiden Erzählungsarten, der mittelalterlichen und der neuzeitlichen, in unserer Gothic Romance auch nur sehr unvollkommen zur Durchführung gelangt ist, so kann dennoch Walpole das Verdienst nicht streitig gemacht werden, eine neue Art des Romans geschaffen zu haben, und der Begründer einer Schule geworden zu sein, aus deren Mitte später manches einst hochgeschätzte Werk hervorging. Sein „Castle of Otranto" wird deshalb in der Geschichte des Romans immer einen achtungswerten Platz einnehmen, und als ein epochemachendes Buch für den Litterarhistoriker eine hervorragende Bedeutung behalten.[1])

[1]) Bemerkt möge hier noch sein, dass „The Castle of Otranto" von einem gewissen Robert Jephson unter dem Titel „The Count of Narbonne" dramatisiert worden ist und verschiedene Aufführungen auf der Bühne des Covent Garden Theatre erlebt hat. — In fremde Sprachen ist der Roman zu wiederholten Malen übersetzt worden:

1. Le Château d'Otrante, trad. par M. E. Amsterdam 1767.
2. Isabelle et Théodore, trad. en français. Paris 1797.
3. Il Castello di Otranto, Storia gotica. Londra 1795.
4. Die Burg von Otranto, eine gothische Geschichte, deutsch von Meyer. Berlin 1794 (wiederholt: Leipzig 1820).

Miss Reeve's

„Old English Baron".

Miss Clara Reeve's „Old English Baron", oder, wie der Titel der ersten Ausgabe lautet: „The Champion of Virtue, a Gothic Story", erschien zuerst im Jahre 1777 bei C. Dilly in London, dem die Verfasserin das Verlagsrecht für den Preis von £ 10 überlassen hatte. Das Buch erfreute sich vom Tage seiner Veröffentlichung ab einer nicht minder grossen Beliebtheit wie Walpoles „Castle of Otranto", was schon daraus hervorgeht, dass es gleich diesem bereits im folgenden Jahre eine zweite Auflage erlebte. Die späteren Ausgaben des Romanes (von 1780 an) sind Mrs. Bridgen, einer Tochter Richardsons, gewidmet[1]). — An Übersetzungen in fremde Sprachen liegen vor eine deutsche (von F. St., Nürnberg 1789) und eine französische (von De la Place. Paris 1797).

Wie Walpole bei der Abfassung des „Castle of Otranto" eine Verschmelzung der beiden Erzählungsarten, der mittelalterlichen und der modernen, im Auge hatte, so ist es auch Miss Reeves Absicht gewesen, in ihrem „Old English Baron" eine Vereinigung von Mittelalterlichem und Neuzeitlichem, Wunderbarem und Natürlichem anzustreben. „This Story", äussert sie in Bezug hierauf in der Vorrede zu ihrem Roman, „is the literary offspring of the Castle of Otranto, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and interesting circumstances of

[1]) Die Angabe im „Dictionary of National Biography", dass bereits die 2. Auflage des Romans (1778) Mrs. Bridgen gewidmet gewesen sei, ist unrichtig. Die Widmung datiert erst vom 1. September 1780.

the ancient Romance and modern Novel; at the same time it assumes a character and manner of its own, that differs from both; it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners“ [1]). Nach einer kurzen Beleuchtung der Schwächen des „Castle of Otranto“, heisst es dann in der Vorrede weiter, dass bei dieser Verschmelzung die Verfasserin bemüht gewesen sei, die Fehler Walpoles zu vermeiden und eine Erzählung zu bieten, die trotz der Zulassung von wunderbaren Ereignissen einen glaubwürdigen Eindruck erwecken soll. — Wie Miss Reeve diese ihre Aufgabe gelöst hat, wird sich bei der im folgenden vorzunehmenden Besprechung ihres Werkes zeigen, die wir jetzt mit einer kurzen Inhaltsangabe eröffnen wollen.

Walter Lord Lovel hat durch die auf sein Anstiften hin erfolgte Ermordung seines Vetters Arthur Lovel dessen Besitztümer und Güter erlangt und sie späterhin an seinen Schwager Baron Fitzowen verkauft. Dieser, ein edler, achtungswerter Mann, hat in seine Familie einen Bauernknaben Namens Edmund aufgenommen, der mit seinen Söhnen und Neffen zusammen erzogen worden ist und sich wegen seiner vorzüglichen Charaktereigenschaften des grössten Wohlwollens aller erfreut. Auf Kriegszügen, an denen er sich als Begleiter von Fitzowens Söhnen beteiligt, zeichnet er sich durch Mut und Tapferkeit aus und kehrt schliesslich ruhmgeschmückt zu seinem Wohlthäter zurück. Feinde und Neider jedoch verleiden ihm den Aufenthalt binnen kurzem dort so, dass er beschliesst Schloss Lovel baldmöglichst für immer zu verlassen. Im Begriff dieses Vorhaben auszuführen, erfährt er durch übernatürliche Ereignisse und wunderbare Zufälle, dass er nicht ein niederer Bauernknabe, sondern der einzige Sohn des ermordeten

[1]) Preface to „The Old English Baron“, p. V (6th edition 1797).

Lord Lovel ist, und dass das Schloss, in dem er seine Jugend verlebt hat, ihm von Rechts wegen zu eigen gehört. Um für den begangenen Mord Rache zu heischen und seine Rechte geltend zu machen, verlässt er nächtlicherweile Baron Fitzowens Familie und stellt sich unter den Schutz eines ehemaligen Freundes seines Vaters, Namens Philip Harclay. Mit dessen Hilfe wird der Mörder zur Rechenschaft gezogen, im Zweikampf besiegt und nach einem umfassenden Geständnis des Landes verwiesen. Die feierliche Einsetzung Edmunds in alle seine Rechte und eine kurze Schilderung seines Eheglücks mit einer Tochter Fitzowens schliessen den Roman in befriedigender Weise ab.

Eine genauere Betrachtung des eben geschilderten Ganzen lehrt sehr bald, dass „The Old English Baron" im grossen und ganzen auf demselben Motiv beruht, das schon dem „Castle of Otranto" zu Grunde lag. Wie dort, so handelt es sich auch hier um die Aufdeckung einer früher begangenen Unthat durch übernatürliche Ereignisse, die in der Erscheinung des Geists des Ermordeten gipfeln. In beiden Werken tritt ein junger Mann aus edler Familie als unbekannter Bauernjüngling auf, in beiden sieht er sein rechtmässiges Besitztum in der Gewalt eines anderen, in beiden wird dieser andere schliesslich vertrieben und in gebührender Weise bestraft. Auch sonst finden sich im „Old English Baron" noch manche Anklänge an das „Castle of Otranto", auf die wir im weiteren noch öfter Gelegenheit haben werden hinzuweisen.

So erinnert z. B. gleich die Zeichnung des Hintergrundes an Walpoles Roman: Ein mittelalterliches Schloss — diesmal allerdings nicht in Italien, sondern im Westen Englands —, dessen früherer Besitzer eines gewaltsamen Todes gestorben ist. Verstärkt wird der Eindruck, dieser alte Bau auf den Leser macht, noch dadurch einer seiner Flügel, in dem die Geister des e

Schlossherrn und seines Weibes hausen sollen, seit langen Jahren abgeschlossen gewesen und nie betreten worden ist, und dass in diesem selben Flügel später die Gebeine des ermordeten Lord Lovel aufgefunden werden [1]).

Die grauenhaften Ereignisse nun, die sich auf diesem Hintergrund zutragen, sind nicht nur viel spärlicher verstreut wie im „Castle of Otranto", sondern insgesamt auch weit natürlicher und wahrscheinlicher wie dort. Schon bei einer blossen Aufzählung der Wunder unseres Romanes wird man im Stande sein die Richtigkeit dieser Behauptung sofort zu erkennen: Eine einmalige Geistererscheinung, grauenhafte Seufzer, Auf- und Zufliegen von Thüren, bleicher Lichtschimmer, sonderbare Träume und einige leere Schrecken sind in der That alles, was das Buch an Wunderbarem und Ausserordentlichem bietet. Auf welche Weise Miss Reeve dieses Material verwendet und welchen Erfolg sie damit erzielt hat, wird gleich bei der Betrachtung des ersten ihrer unheimlichen Ereignisse ersichtlich sein.

Auf Wunsch Baron Fitzowens soll Edmund drei Nächte in dem verwünschten Flügel des Schlosses zubringen und sich Gewissheit verschaffen, ob es dort wirklich nicht mit rechten Dingen zugeht. Edmund zögert nicht einen Augenblick das Wagnis zu unternehmen und sucht noch an demselben Abend die unheimlichen Räume auf, deren halbverfallener Zustand und schauerliche Einsamkeit packend geschildert werden. Doch lassen wir im folgenden die Schriftstellerin selbst reden: „He recollected the other door, and resolved to see where it led to;

---

[1]) Mit dieser Neuerung, die unheimlichen Ereignisse nicht im ganzen Schloss, sondern nur in einem abgeschlossenen Flügel desselben eintreten zu lassen, hat, wie wir später noch sehen werden, Miss Reeve Schule gemacht. Vergl. unten: „A Sicilian Romance", S. 63, „The Romance of the Forest", S. 68 f., „The Mysteries of Udolpho", S. 76 f.

the key was rusted into the lock, and resisted his attempts; he set the lamp on the ground, and exerting all his strength, opened the door, and at the same instant the wind of it blew out the lamp, and left him in utter darkness. At the same moment he heard a hollow rustling noise, like that of a person coming through a narrow passage. Upon this he kneeled down and prayed earnestly, resigning himself wholly to the will of Heaven; while he was yet speaking, his courage returned, and he resumed his usual confidence: again he approached the door from whence the noise proceeded; he thought he saw a glimmering light upon a staircase before him. „If", said he, „this apartment is haunted, I will use my endeavours to discover the cause of it; and if the spirit appears visibly, I will speak to it". He was preparing to descend the staircase, when he heard several knocks at the door by which he first entered the room; and, stepping backward, the door was clapped to with great violence. Again fear attacked him, but he resisted it, and boldly cried out, „Who is there?" — A voice at the outer door answered, „It is I; Joseph, your friend" [1]). —

Was uns an der eben angeführten Stelle besonders bemerkenswert erscheint, ist neben der geschickten Darstellung der grauenhaften Lage des Helden das eine so schaurige Wirkung hervorrufende Klopfen an der Thür, das schliesslich auf ganz natürliche Weise erklärt wird. Es ist dies übrigens nicht das einzige Mal, dass Miss Reeve zu dergleichen Mitteln ihre Zuflucht genommen hat. Ein ähnliches Vorkommnis spielt sich z. B. in der folgenden Nacht ab, in der Edmund und seine Gefährten Joseph und Pater Oswald zu ihrer Bestürzung in einem Zimmer des Erdgeschosses Waffengerassel und gleich darauf einen

[1]) The Old English Baron, p. 66, 67.

schweren Fall vernehmen. Bei späterem Zusehen nach dem Grunde dieses Lärmes ergiebt es sich, dass es die just in diesem Augenblick zu Boden gefallene Rüstung des ermordeten Lord Lovel gewesen war, die die drei Männer in einen so gewaltigen Schrecken versetzt hatte. —

Erinnern diese Vorgänge ihrer Natur nach an die Darstellungsweise Smollets und Mrs. Radcliffes, so tragen die jetzt zu besprechenden überirdischen Ereignisse des Romanes unverkennbare Spuren von dem Einflusse Walpoles an sich. — Nachdem Edmund und seine Gefährten die Ursache ihres Schrecks, die mit Blut und Rost bedeckte Rüstung Lord Lovels, besichtigt haben, glauben sie aus verschiedenen Anzeichen schliessen zu dürfen, dass der Körper des Ermordeten unter der Dielung des Zimmers verscharrt worden ist. Als sie hierüber ihre Gedanken austauschen, ertönt unter ihnen dreimaliges grässliches Stöhnen. Dieses Stöhnen wiederholt sich in der dritten und dann auch in der vierten Nacht, die endlich die Erscheinung des Geistes selbst bringt und damit den Gipfelpunkt der grauenhaften Ereignisse des Buches bildet. Diesmal ist es jedoch nicht Edmund, der mittlerweile das Schloss verlassen hat, sondern seine beiden Gegner Wenlock und Markham, die das aufregende Abenteuer zu bestehen haben.

„On a sudden they were alarmed with a dismal groan from the room underneath. They stood like statues, petrified by fear, yet listening with trembling expectation: A second groan increased their consternation; and, soon after, a third completed it. They staggered to a seat, and sunk down upon it, ready to faint; presently, all the doors flew open, a pale glimmering light appeared at the door, from the staircase, and a man in complete armour entered the room: He stood with one hand extended, pointing to the outward door; they took the hint, and crawled away

as fast as fear would let them; they staggered along the gallery, and from thence to the Baron's apartment, where Wenlock sunk down in a swoon, and Markham had just strength enough to knock at the door" [1]). —

Nimmt man zu den eben geschilderten Ereignissen noch die eigentümlichen Traumbilder Edmunds und Sir Philip Harclays, sowie das Auffliegen sämtlicher Thüren bei einer anderen Gelegenheit hinzu, so hat man alles vor sich, was der Roman an Ausserordentlichem und Erstaunlichem bietet. Der reichhaltige Wunderapparat Walpoles hat also hier einer Beschränkung und Mässigung Platz machen müssen, die fast an Dürftigkeit streift; welcher Eindruck noch erhöht wird, wenn man zu der Erkenntnis gelangt, dass Miss Reeve's Geist in Waffen im Grunde genommen nichts anderes ist, als eine verkleinerte Ausgabe von Walpoles gewappnetem Riesengeist, und dass Geschehnisse, wie unheimliches Waffenrasseln, Ertönen von Seufzern, krachendes Zufliegen von Thüren und dergleichen ebenfalls schon in dem oben besprochenen Roman verwendet worden waren. Und doch ist es gerade diese sparsame und beschränkte Benutzung des Wunderbaren, der Miss Reeve den Erfolg ihres Werkes verdankt: Durch die vorsichtige Wahl möglichst naheliegender und nicht zu seltsamer Begebenheiten, die die Grenzen des gewöhnlichen Aberglaubens nicht überschreiten, und durch die mit Geschick behandelte Erscheinung des Geistes, den sie in weiser Mässigung nur einmal, und auch da nur schweigend und kurz auftreten lässt, hat sie eine nachhaltigere Wirkung erzielt, als Walpole mit seinen ungeheuerlichen Wundern oder Mrs. Radcliffe mit ihrem fortwährend erscheinenden Geiste des Johanniterritters in „Gaston de Blondeville" [2]).

---

[1]) The Old English Baron, p. 131, 132.

[2]) S. unten p. 133 f.

Im übrigen ist vom „Old English Baron“ nicht viel Gutes und Anerkennendes zu sagen. — Was zunächst die Personen des Romans betrifft, so sind sie ausnahmslos Typen, die mehr Marionetten als wirklichen lebensvollen Menschen gleichen. Edmund, der Held des Buches, ist wie Richardsons Sir Charles Grandison ein fehlerfreier und vollkommener Tugendmensch, der alle inneren und äusseren Vorzüge in sich vereinigt; Sir Philip Harclay, sein väterlicher Freund und Beschützer, ein wahres Muster von Güte, Edelmut, Gerechtigkeitsliebe und Uneigennützigkeit. Nicht minder ideale Erscheinungen sind Baron Fitzowen und seine Kinder William und Emma. Eine, wenn auch wenig gelungene Nachahmung von Walpoles Manfred haben wir in Walter Lord Lovel, eine solche von Jerome in dem frommen Pater Oswald zu erblicken.

Ebenso ungünstig wie über die Zeichnung der einzelnen Personen muss unser Urteil über den Stil des Romanes lauten. — Miss Reeves Erzählungsweise ist im Gegensatze zu der Walpoles breit und langatmig, ihr ohne jeden Schwung gehandhabter Dialog schwerfällig und schleppend. Wiederholungen sind nicht selten: Die Lebensschicksale der unglücklichen Eltern Edmunds werden z. B. nicht weniger wie fünf Mal berichtet. Dazu kommt noch, dass die Handlung des Romans an so grosser Durchsichtigkeit leidet, dass der Leser von Anfang an Zusammenhang und Ausgang des Ganzen mit Leichtigkeit vorauszusehen vermag. — Schliesslich möge hier noch Erwähnung finden, dass entgegen Miss Reeves Behauptung in der Vorrede [1]) von einer wahrheitsgetreuen Darstellung mittelalterlicher Zustände oder von irgendwelcher Rücksichtsnahme auf historische Verhältnisse in dem Roman überhaupt nicht die Rede sein kann. —

---

[1]) Vergl. Preface to „The Old English Baron“, p. VI.

Wenn wir trotzdem am Ende unserer Betrachtung dem „Old English Baron“ eine hervorragende Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Gothic Romance zuweisen möchten, so geschieht dies aus dem Grunde, weil wir in ihm eine Verschmelzung der Darstellungsweise Walpoles und Mrs. Radcliffes und damit das Bindeglied zwischen dem Schöpfer unserer Art des Romanes einerseits und seiner grössten Schülerin andererseits zu erblicken vermeinen.

Mrs. Ann Radcliffe's Romane.

Es ist ein häufiges Vorkommnis in der Geschichte der Litteratur, dass Bücher, die von einer bewundernden Mitwelt überschwenglich gefeiert und viel gelesen werden, späterhin völlig in Vergessenheit geraten oder ungerechter Geringschätzung anheimfallen. Wohl selten ist jemals Werken dieses Schicksal in so hohem Masse zu teil geworden, wie denen Mrs. Ann Radcliffes. Wie ein leuchtendes Meteor, vor dessen Glanz eine Weile selbst die Romane eines Fielding und Smollet verblichen, stieg sie am litterarischen Himmel ihrer Zeit empor; mit ihren vielgepriesenen Produkten alles verdrängend, bis Walter Scott sie und ihre Schule ablöste und an Stelle der Gothic Romance den historischen Roman setzte. Wie Mrs. Radcliffe selbst das von dem letzteren später mit so grossem Erfolg angebaute Gebiet bereits im Jahre 1802 betreten und der Gothic Romance durch Verschmelzung mit historischen Elementen neue Lebensfähigkeit zu verleihen gesucht hat, davon später; — wenden wir uns jetzt der Besprechung ihrer einzelnen Werke zu, und sehen wir, wie sich unsere Art des Romanes unter ihren Händen weiter entwickelt hat. Folgende vier Romane sind es, die da für uns zunächst in Betracht kommen:

1. The Castles of Athlin and Dunbayne (London 1789), das wenig erfolgreiche Erstlingswerk Mrs. Radcliffes, das sie im Alter von 25 Jahren der Öffentlichkeit über[illegible]
Eine weit günstigere Aufnahme fand

2. A Sicilian Romance (London 179
Eine deutsche Übersetzung von „A Sicilian R

anstaltete D. M. Liebeskind unter dem Titel: „Die nächtliche Erscheinung im Schlosse Mazzini". (Hannover 1792, 2 Bde.) Ungleich grösser war der Erfolg von

3. The Romance of the Forest: interspersed with some pieces of poetry (London, T. Hookham and J. Carpenter, 1791, 3 vols.). Dies beweist schon die Thatsache, dass sich bereits im nächsten Jahre eine 3. Auflage nötig machte, und dass der Roman bald nach seinem Erscheinen ins Französische und Italienische übersetzt wurde. Ins Deutsche übertrug das Werk D. M. Liebeskind (Adeline oder das Abenteuer im Walde. Leipzig, Böhme, 1793. 3 Bde.) [1]. Der Stoff erfreute sich einer so grossen Beliebtheit, dass ihn ein gewisser John Boaden unter dem Titel „Fountainville Forest" auf die Bühne brachte. Der nächste Roman Mrs. Radcliffes

4. The Mysteries of Udolpho: a Romance; interspersed with some pieces of poetry (4 vols.) erschien im Jahre 1794 bei Messrs. Robinson in London, die von der Verfasserin das Verlagsrecht für den noch nie dagewesenen Preis von £ 500 erworben hatten. Von der begeisterten Aufnahme, die der Roman fand, sagt Scott [2]: „The public, who rushed upon it with all the eagerness of curiosity, rose from it with unsated appetite. When a family was numerous, the volumes flew, and were sometimes torn from hand to hand, and the complaints of those whose studies were thus interrupted, were a general tribute to the genius of the author". Eine Übersetzung ins Französische unternahm ein gewisser Chastenay, eine solche ins Deutsche wiederum D. M. Liebeskind (Udolphos Geheimnisse, Riga, Hartknoch, 1795 f., 4 Bde.) [3].

[1]) Vergl. Allg. Litt.-Ztg. 1793. No. 346.

[2]) Lives of the Novelists by Sir Walter Scott, II, 47.

[3]) Vergl. Allg. Litt.-Ztg. 1795 No. 296.
Goth. gel. Ztg. 1797, 886 f.

Kurz befassen können wir uns bei der Betrachtung der beiden erstgenannten Romane, da diese ziemlich schwach und unbedeutend sind und zudem an charakteristischer Eigenart nichts besitzen, was wir nicht auch in „The Romance of the Forest“ und „The Mysteries of Udolpho“ wiederfinden könnten.

Zunächst einige Bemerkungen über „The Castles of Athlin and Dunbayne“. Wie schon aus dem Titel des Romans hervorgeht, werden wir hier nicht, wie meist in den späteren Werken Mrs. Radcliffes, in irgend eins der südlichen Länder, sondern in die Berge Schottlands versetzt, und zwar „on the north-east coast of Scotland, in the most romantic part of the Highlands“ [1]). Von lokaler oder historischer Treue (der Roman spielt zur Zeit der frühmittelalterlichen Stammesfehden) [2]), oder von einer Schilderung schottischer Sitten oder Eigentümlichkeiten ist dabei in dem Buche nichts zu finden, in dem, wie bei Walpole und Miss Reeve, die alten Schlösser im Mittelpunkt des Interesses stehen und die handelnden Personen weit in den Hintergrund drängen.

Wie „The Old English Baron“ weisen auch „The Castles of Athlin and Dunbayne“ deutliche Spuren von dem Einfluss des „Castle of Otranto“ auf. — Gleich Manfred und Lord Lovel ist Malcolm auf unrechtmässige Weise in den Besitz von Schloss und Herrschaft Dunbayne gelangt. Auch hier ist der legitime Erbe, Alleyn of Dunbayne, noch am Leben und von Hirten als Findelkind aufgezogen worden. Furchtlos und mit edlem Anstand tritt er dem gewaltthätigen Malcolm entgegen und bringt diesen durch seine

[1]) The Castles of Athlin and Dunbayne, cap. I.

[2]) Eine nähere Zeitangabe fehlt.

Freimütigkeit so gegen sich auf, dass er, wie Theodore im „Castle of Otranto", sein Leben nur durch schleunige Flucht retten kann. Fanden wir in dem Romane Walpoles den Usurpator Manfred bestrebt, durch die Heirat mit Isabella seiner wankenden Herrschaft eine neue Stütze zu verleihen, so sehen wir in „The Castles of Athlin and Dunbayne" den Baron Malcolm aus ganz ähnlichen Gründen geneigt, eine Ehe einzugehen. Seine Wahl ist auf Mary von Athlin, die liebliche Schwester des im Kerker von Dunbayne schmachtenden Osbert von Athlin, gefallen. Mary aber liebt bereits den tapferen Alleyn und wird von diesem, wie Isabella von Theodore, aus der Gewalt des verhassten Tyrannen befreit. Demungeachtet ist gleich Manfred Malcolm fest gewillt auf den Besitz der Entflohenen nicht zu verzichten und droht, ihren gefangenen Bruder hinrichten zu lassen, wenn sie seiner erneuten Bewerbung nicht Gehör gebe. Wie in „The Castle of Otranto" Matilda bereit ist ihre Liebe dem Wohl ihres Hauses zu opfern und den Marquis Friedrich zum Gemahl zu nehmen, so beschliesst jetzt Mary von Alleyn zu lassen und durch die Heirat mit Malcolm das Leben des Bruders zu retten. Dieser aber will von einer Befreiung um einen solchen Preis nichts wissen und verbietet Mary, auf die Anträge Malcolms einzugehen. Kurz darauf gelingt es ihm aus dem Kerker von Dunbayne zu entkommen, nachdem er vorher noch mit Malcolms Nichte Laura einen innigen Liebesbund geschlossen hat. In der darauf ausbrechenden Fehde zwischen denen von Athlin und Dunbayne fällt Malcolm von Osberts Hand und durch ein Muttermal [1]), das Alleyn am Arm hat, stellt es sich heraus, dass er nicht ein Abkömmling armer Hirten, sondern Lauras Bruder und der rechtmässige Herr von Dunbayne ist. Mit der Doppel-

[1]) Vergl. oben, S. 39.

hochzeit des Geschwisterpaares findet der Roman sein Ende.

Unter dem Einfluss ihrer Vorgänger zeigt sich Mrs. Radcliffe auch bei der Zeichnung der einzelnen Personen des Werkes. Wie die Gestalten Marys und Lauras denen Matildas und Isabellas im „Castle of Otranto" nachgeahmt sind, so erinnert Mathilde, die Mutter Osberts und Marys, an die Hippolita Walpoles, und das Liebesverhältnis zwischen Alleyn und Mary an das Theodores und Matildas im „Castle of Otranto" (bezw. das Edmunds und Emmas im „Old English Baron"). Was Alleyn selbst betrifft, so haben wir in ihm eine Verschmelzung von Walpoles Theodore und Miss Reeves Edmund zu erblicken, ebenso wie wir in Malcolm eine solche von Manfred und Lord Lovel erkennen möchten.

Weit mehr wie in „The Castles of Athlin and Dunbayne" treten die Eigenheiten Mrs. Radcliffes schon in dem angeblich einer alten Klosterhandschrift entnommenen Roman „A Sicilian Romance" hervor. Auch hier ist es ein altes gotisches Schloss, das in der Nähe von Palermo gelegene Mazzini, das die Hauptrolle in dem Roman spielt. Wie Schloss Lovel im „Old English Baron" hat Mazzini einen verlassenen abgeschlossenen Flügel, in dem nächtlicherweile Lichterglanz und andere seltsame Erscheinungen beobachtet werden. Nachdem durch eine eingehende Schilderung dieser Vorkommnisse und die aufregenden Abenteuer Ferdinands in dem alten Schlossflügel unsere Erwartung aufs höchste gespannt worden ist, werden wir plötzlich, ohne dass unserer Neugier Genüge geschieht, von Mazzini hinweg in die umliegende sizilianische Landschaft geführt. Anlass dazu giebt die Flucht der Heldin Julia, die von ihrem Vater, dem hartherzigen Marquis von Mazzini, gezwungen werden soll, ihrer Neigung für Hippolitus de Vereza zu entsagen und dem ungeliebten Herzog von

Luovo ihre Hand zu reichen. Das Bild, das bei dieser Gelegenheit von Mrs. Radcliffe entworfen wird, ist ein überaus buntbewegtes und mannigfaltiges. Fluchten, Verfolgungen, Entführungen, Zweikämpfe und Schiffbrüche wechseln in rascher und oft zusammenhangloser Folge mit Liebes-, Kloster- und Räuberscenen; glänzende Festlichkeiten mit farbenprächtigen Naturschilderungen und Darstellungen friedlichen Hirtenlebens. Die Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten, die dadurch in den nicht sehr umfangreichen Roman hineingekommen sind, mögen hier durch eine kurze Inhaltsangabe des nur wenige Seiten langen 13. Kapitels illustriert sein: Hippolitus betritt bei Nacht eine alte Ruine; vernimmt darin das Todesröcheln eines sterbenden Menschen; gewahrt durch ein zerbrochenes Fenster, wie Banditen einen schwerverwundeten Mann (wie sich nachher herausstellt, seinen zukünftigen Schwager Ferdinand) ausplündern; eilt von dannen und befindet sich auf einmal in einem hohen Gewölbe; hört in dem Raume nebenan eine weibliche Stimme, schlägt eine Thür ein und entdeckt eine ohnmächtige Frauengestalt, in der er seine Geliebte Julia erkennt; behorcht zwei Räuber, die sich den Besitz des Mädchens streitig machen; sieht, wie der eine den andern niederstösst; fällt den Überlebenden an und erschlägt ihn; versucht mit Julia zu entfliehen; kommt dabei in eine unterirdische Gruft, in der die Leichen der von den Banditen getöteten Reisenden in Haufen herumliegen; beobachtet durch ein Kellerloch den Kampf der Räuber mit einem Soldatenaufgebot; entwischt mit Julia durch einen unterirdischen Gang; gelangt durch eine Fallthür in den angrenzenden Wald und gerät dort in die Gewalt des Herzogs von Luovo, während Julia in einer nahen Höhle spurlos verschwindet.

Auf der Suche nach Julia begegnen dem Herzog von Luovo die seltsamsten Abenteuer. Einmal trifft er mit

seinen Begleitern auf eine grosse Räuberbande, deren Anführer sein eigner Sohn ist. Erinnert dieser Vorfall an ein von den alten italienischen Novellisten öfter verwendetes Motiv, so fordert der folgende zu einem Vergleich mit Walter Scotts Ivanhoe heraus. Im Lauf der weiteren Verfolgung Julias kommt nämlich der Herzog an ein Kloster, dessen Pförtner ihm die Aufnahme verweigert, weil die Brüder bei ihren Gebeten und Bussübungen angeblich nicht gestört werden wollen. Als er sich dann mit Gewalt Zutritt verschafft, findet er die heilige Schar nicht etwa in der Kirche oder in einsamer Zelle, sondern im behaglichen Refektorium, wo unter dem Vorsitz des bausbäckigen Priors eben eine lustige Schwelgerei von statten geht. Wem fiele bei dieser Stelle nicht sofort die ergötzliche Scene zwischen Richard Cœur de Lion und Friar Tuck[1]) in Scotts obenerwähntem Romane ein?

Bei einer ihrer wilden Fluchten gelangt Julia in die unterirdischen Gewölbe des verschlossenen Flügels von Mazzini und trifft dabei mit ihrer totgeglaubten Mutter zusammen, die hier von dem verbrecherischen Marquis lebendig begraben worden ist, damit er in zweiter Ehe die von ihm geliebte Maria de Vellorno heiraten konnte. Die wunderbaren Erscheinungen in diesem Teile des Schlosses rühren, wie sich nun zu unserer grossen Enttäuschung herausstellt, von dem Aufenthalt der unglücklichen Gefangenen daselbst her. Von nun ab drängen sich die Ereignisse in rascher Folge. Zur selben Zeit, wo Julia und ihre Mutter sich anschicken den Kerker von Mazzini zu verlassen, vergiftet die ehebrecherische Maria ihren Gemahl, den Marquis, und giebt sich darauf selbst den Tod. Am Ende des Romanes wird dann noch kurz berichtet, wie Julia und Hippolitus nun ein Paar werden, und das

[1]) Vergl. Ivanhoe, cap. XVI.

Glück der Familie Mazzini zu Neapel neu emporblüht, während das Schloss, der Schauplatz so unerhörter Frevel, in Schutt und Trümmer zerfällt.

In jeder Hinsicht überlegen sind den zwei eben besprochenen Werken die Romane „The Romance of the Forest“ und „The Mysteries of Udolpho“. Beide, „The Romance of the Forest“ wie „The Mysteries of Udolpho“, beruhen auf demselben Motiv: Ein schönes tugendhaftes Mädchen, über dessen Familie (bezw. Herkunft) ein dunkles Geheimnis schwebt, wird von seinen tyrannischen Hütern in einem alten halbverfallenen Schloss gefangen gehalten und erlebt dort allerlei seltsame und grauenhafte Begebnisse, bis es ihm schliesslich gelingt, aus seinem unheimlichen Aufenthaltsort zu entkommen und nach neuen Abenteuern das über seiner Familie (bezw. Herkunft) ruhende Geheimnis zu ergründen. — Da die Behandlung des vorstehenden Motives in den zwei Romanen eine sehr ähnliche ist, und diese auch sonst viele gemeinschaftliche Merkmale aufweisen, haben wir es hier für angebracht gehalten beide nebeneinander in vergleichender Darstellung zu besprechen.

Von dieser Ähnlichkeit bemerkt man zunächst allerdings wenig, wenn man die Einleitungen der beiden Werke nebeneinanderhält. — Während nämlich die ersten Kapitel des älteren Romanes die nächtliche Flucht La Mottes aus Paris und die geheimnisvolle Geschichte der ihm von Banditen aufgedrungenen Heldin Adeline bringen, wird im Anfang des jüngeren Werkes das heitere Stillleben beschrieben, das St. Aubert mit Weib und Tochter Emily auf seinem Landsitz an der Garonne führt. Farbenprächtige Landschaftsschilderungen, zu denen die wunderbare Lage des Schlösschens der glücklichen Familie und später nach dem Tode der Mutter die Reisen Emilys mit dem kränklichen Vater reichlich Gelegenheit bieten, füllen die

folgenden Kapitel des Romanes an, in denen u. a. ein gewisser Valancourt eingeführt wird, der für Emily bald eine nicht unerwiderte Neigung fasst. Mit dem in der Nähe von Chateau-Le-Blanc eintretenden Tod des alten St. Aubert, der ein mit diesem Schlosse zusammenhängendes Geheimnis mit sich ins Grab nimmt, und der Abreise Emilys mit ihrer Tante und deren Gemahl Signor Montoni nach Italien findet das freundliche Bild ein jähes Ende.

Soweit die einleitenden Ereignisse der beiden Romane, denen so von vornherein der Reiz des Geheimnisvollen und damit der der Spannung verliehen ist. Neue Reize dieser wie auch anderer Art bringt nun das folgende mit sich, das bald in düsteren, bald in heiteren Naturschilderungen schwelgt. Wie in „The Romance of the Forest" die Fahrt durch den gerade in voller Frühlingsschönheit prangenden Forst von Fontanville in trefflicher Darstellung veranschaulicht wird, so bringen „The Mysteries of Udolpho" eine wunderbare Beschreibung der Reise über die Alpen und durch Oberitalien. Lange aber dauern diese Herrlichkeiten nicht an, denn von dem Forste von Fontanville gelangen Adeline und die Familie La Motte in eine alte halbverfallene Abtei, und von den glänzenden Festlichkeiten Venedigs Emily und Montoni nach dem unheimlichen Apenninschloss Udolpho. Mit dem Eintreffen der neuen Bewohner beginnt in den weiten verlassenen Gebäuden bald ein reges Treiben, andere Ankömmlinge stellen sich ein; Marquis de Montalt und Adelines zukünftiger Geliebter Theodore in der Abtei, Montonis Freunde und Parteigänger mit ihren Söldnern in Udolpho. Stunden höchster Gefahr und Aufregung brechen nun für die armen Heldinnen herein. Von aller Hilfe abgeschnitten und von ihren verächtlichen Beschützern im Stiche gelassen, sehen sie sich zu gleicher Zeit den Nachstellungen nichtswürdiger Elender preis-

gegeben und in eine Reihe furchtbar grauenhafter Abenteuer verwickelt. Die Betrachtung der letzteren und zwar zunächst der des älteren Romanes wird uns jetzt im folgenden eine Weile zu beschäftigen haben.

Von Sorge und Erschöpfung übermannt ist die bedauernswerte Adeline eines Abends eben in einen kurzen Schlummer versunken, als sie von sonderbaren, immer wiederkehrenden Traumgebilden nicht wenig beunruhigt wird. Wie gross ist aber ihre Bestürzung, als sie am Abend darauf in der Wand ihres Zimmers eine geheime Thür entdeckt, durch die sie in eine bisher noch nie betretene Zimmerflucht gelangt, die ganz der gleicht, die sie nachts zuvor in ihren Träumen gesehen hat. Von der machtvollen Erinnerung jener Träume und der grauenhaften Umgebung fast überwältigt, schickt sie sich eben zitternd an die unheimlichen Räume zu verlassen, als sie vor sich auf dem Fussboden einen alten blutbefleckten Dolch und nicht weit davon, unter altem Gerümpel, eine bestaubte, zusammengerollte Handschrift liegen sieht. Kurz entschlossen nimmt sie dieselbe an sich und eilt nach einem letzten Blick in die neuentdeckten Gemächer damit in ihr nahes Zimmer zurück. — Die folgenden Nächte verbringt sie mit der Lektüre der gefundenen Handschrift. Soviel sie aus den verblichenen Schriftzügen derselben entnehmen kann, hat sie Aufzeichnungen eines unschuldigen Gefangenen vornehmer Abkunft vor sich — ihres eigenen Vaters, wie sich später herausstellt — der auf Anordnung eines anderen in der alten Abtei eingesperrt und ermordet worden ist. „Adeline paused, while her tears fell fast. While she sat musing, her fancy, which now wandered in the regions of terror, gradually subdued reason. There was a glass before her upon the table, and she feared to raise her looks towards it, lest some other face than her

own should meet her eyes[1]): other dreadful ideas and strange images of fantastic thought now crossed her mind"[2]). Bei der Fortsetzung dieser aufregenden Lektüre gewinnen schliesslich Angst und Entsetzen in Adeline derart die Oberhand, dass sie nicht im Stande ist die Geschichte des unglücklichen Gefangenen zu beenden und die Furcht zu unterdrücken, die ihr die unheimliche Umgebung und das draussen tobende Unwetter einflössen. Ihre seltsamen Träume und die grausigen Erzählungen von der Vergangenheit der alten Abtei kommen ihr in erneuter Stärke zu Gedächtnis und vermehren ihre abergläubische Erregung so, dass sie wahrzunehmen glaubt, wie eine Gestalt durch das Zimmer huscht und mit einem Seufzer verschwindet. „A violent gust of wind, that now rushed through the whole suite of apartments, shook the door that led from her late bedchamber to the private rooms so forcibly, that Adeline, unable to remain longer in doubt, ran to see from whence the noise issued. The arras, which concealed the door, was violently agitated, and she stood for a moment observing it in indescribable terror, till believing it was swayed by the wind, she made a sudden effort to overcome her feelings, and stooped to raise it. At that instant, she thought she heard a voice. She stopped and listened, but everything was still; yet apprehension so far overcame her, that she had no power, either to examine, or to leave the chamber. In a few moments the voice returned; she was now convinced she had not been deceived, for, though low, she heard it distinctly, and was almost sure it repeated her own name. So much was her fancy affected, that she even thought it was the same

[1]) Vergleiche dazu: Grillparzers Trauerspiel: „Die Ahnfrau", Act I. (Sämtl. Werke, Cotta, 3. Band, S. 24, 25).

[2]) The Romance of the Forest. Third edition. II, 59.

voice she had heard in her dreams. This conviction entirely subdued the small remains of her courage, and, sinking into a chair, she lost all recollection [1]). — Diese äusserst eindrucksvoll geschilderte Stelle verliert freilich bedeutend an Wirksamkeit, wenn man ein paar Seiten weiter unten erfährt, dass die geisterhafte Stimme nur die des einfältigen Dieners Peter gewesen war, der Adeline zu dieser ungewöhnlichen Stunde aufgesucht hatte, um sie insgeheim vor den Nachstellungen des Marquis und La Mottes zu warnen [2]).

Weit gewaltiger und unheimlicher sind die grauenhaften Ereignisse, die der Heldin des jüngeren Romanes in dem alten Apenninschloss Udolpho zustossen. Dort befindet sich in einer dunklen Ecke eines mit Bildern reich geschmückten Saales ein Gemälde, das von jeher mit einem Schleier aus schwarzer Seide verhüllt gewesen ist. Wozu dieser Schleier da ist, und was sich hinter ihm birgt, weiss der fragenden Emily niemand zu sagen, dass es aber damit irgend ein furchtbares Bewenden hat, glauben ihr alle als gewiss versichern zu können. Das Weitere erinnert auffällig an Schillers „Verschleiertes Bild zu Saïs". Wie in dem deutschen Gedicht der wissensdurstige Jüngling von unbezähmbarer Begierde getrieben wird das verhüllte Standbild zu schauen, so ist es bei Mrs. Radcliffe der Heldin sehnlicher Wunsch das Geheimnis des verschleierten Gemäldes zu ergründen. Gleich Schillers Jüngling geht Emily ungewiss und bangend an die Ausführung ihres Vorhabens und wagt erst nach einigem Zaudern die Hand zu der verhängnisvollen That zu erheben. Wie dort am andern Morgen der Jüngling bleich und ohnmächtig am Fussgestell der Isis aufgefunden wird und sich weigert

[1]) The Romance of the Forest, II. 80, 81.

[2]) Vergl. dazu oben S. 50 f. Der ganze Hergang erinnert überhaupt an die Schauerscenen des „Old English Baron".

den ihn bestürmenden Fragern Auskunft zu geben, so stürzt hier die Heldin vor dem Bild besinnungslos zu Boden und schweigt in der Folge gegen jedermann über das, was sie hinter dem schwarzen Schleier erblickt hat[1]). Dass dies aber etwas ausserordentlich Furchtbares gewesen sein muss, geht schon daraus hervor, dass sie später jenen alten Saal nie wieder betritt und nie ihres Abenteuers gedenken kann, ohne am ganzen Körper von Zittern und Beben befallen zu werden. Eine übrigens wenig befriedigende und zu dem Schrecken der Heldin in gar keinem Verhältnis stehende Aufklärung dieses spannenden Vorfalles erfolgt erst zwei Bände später am Ende des Romanes[2]). „There appeared", heisst es dort, „instead of the picture she had expected, within a recess of the wall a human figure, of ghastly paleness, stretched at its length, and dressed in the habiliments of the grave. What added to the horror of the spectacle, was, that the face appeared partly decayed and disfigured by worms, which were visible on the features and hands. — Had she dared to look again, her delusion and her fears would have vanished together, and she would have perceived, that the figure before her was not human, but formed of wax".

Nicht minder spannend und eindrucksvoll ist der Zwischenfall, der sich bei dem Gelage Montonis und seiner

---

[1]) Schillers „Verschleiertes Bild zu Saïs" ist in der zweiten Hälfte des Jahres 1795, also ein Jahr nach der Veröffentlichung unseres Romanes entstanden. Ob Schiller bei der Abfassung seines Gedichtes von „The Mysteries of Udolpho" beeinflusst worden ist, wollen wir hier dahingestellt sein lassen; ganz unmöglich wäre jedenfalls eine Einwirkung von dieser Seite her nicht. Als Quelle für Schillers Gedicht führt man gewöhnlich an Pausanias, Antiq. l. 8. c. 12: „Cum Euripilus arcam illam aperuisset, et in ea reconditum Bacchi simulacrum intuitus esset, statim a spectaculo mentis inops factus est".

[2]) The Mysteries of Udolpho, IV. cap. 55.

Freunde in dem sogenannten Zedersaal ereignet. Die Nacht ist schon weit vorgerückt, als Montoni, redseliger wie gewöhnlich, sich herbeilässt seinen Freunden zu erzählen, wie Udolpho, der Schauplatz ihrer jetzigen Festlichkeit, in seinen Besitz gekommen ist. Er ist eben im Begriff einiges über den geheimnisvollen Tod der Signora Laurentini, der ihm anverwandten früheren Schlossherrin, hinzuzufügen, als ihn eine geisterhafte, hohle Stimme unterbricht und seine Worte Lügen zu strafen scheint. Dies wiederholt sich mehrere Male, sodass sich schliesslich die ganze Gesellschaft verwirrt in ein anderes Zimmer zurückzieht, wo der bestürzte Montoni durch nichts zu bewegen ist in der Erzählung seiner Geschichte fortzufahren. — Überaus wirksam ist auch die Schilderung der mit diesem Vorkommnis in Zusammenhang stehenden Erscheinungen auf dem Schlosswall. Der Thatbestand ist kurz der folgende. — Bald nach dem oben erzählten Ereignis vernimmt in einer schönen Sommernacht Emily von ihrem Fenster aus die Töne einer wunderbaren Musik, ohne dass es ihr gelingt von dem unbekannten Urheber eine Spur zu entdecken. Als sie in den nächsten Nächten, in der Hoffnung die wunderbaren Klänge wieder zu hören, stundenlang an ihrem Fenster verharrt, wiederholt sich zwar die erwartete Musik nicht, wohl aber wird sie einer auf dem Wall lautlos hinhuschenden Gestalt ansichtig, die unter ihrem Fenster Halt macht, ihr seufzend zuwinkt und dann mit Blitzesschnelle den Wall hinabgleitet und verschwindet. Diese Erscheinungen wiederholen sich zum Staunen Emilys mehrere Male und richten unter den abergläubischen Wachtposten Montonis, die nicht anders glauben, als dass der leibhaftige Teufel unter sie gekommen sei, einen gewaltigen Schrecken an. — Die Erklärung dieser Geschehnisse lässt nicht lange auf sich warten: Ein in dem Schloss gefangener französischer Edelmann, Na-

mens Du Pont, hatte mit Hilfe seines bestochenen Wächters in seinem Kerker mehrere geheime Thüren entdeckt, von denen die eine es ihm ermöglichte auf unterirdischen Gängen nach dem Schlosswall zu gelangen, wo sein Erscheinen die oben geschilderte Verwirrung verursachte, während die andere zu geheimen in die dicken Mauern des Schlosses eingebauten Treppen führte, von denen aus er seiner Zeit durch die dünne Zwischenwand Montoni und seine Gefährten bei ihrem Gelage belauscht und mit verstellter hohler Stimme zu erschrecken gesucht hatte.

Aus der Zahl der übrigen in der Abtei und in Udolpho stattfindenden grauenhaften Ereignisse mögen als weniger bedeutend und charakteristisch hier nur kurz erwähnt sein der Aufenthalt Adelines in einem schauervollen Grabmal, und ihre Flucht mit der Familie La Motte in die unterirdischen Gewölbe der Abtei, wo in einem Sarge die Überreste ihres vor vielen Jahren umgebrachten Vaters ruhen. Manchen Anklang an diese letztere Begebenheit enthält in „The Mysteries of Udolpho" jene Stelle, wo Emily in einem Turmzimmer des Schlosses die Leiche eines Ermordeten findet und dann von dem Pförtner durch die unterirdischen Gänge und Gewölbe von Udolpho geführt wird. Packende Schauerscenen weisen in dem jüngeren Roman auch die Schilderungen von Signora Montonis Hinsiechen, und die auf Emily abzielenden Entführungsversuche eines gewissen Graf Morano auf.

Neben diesen grausigen Abenteuern nehmen bald die Nachstellungen der gewissenlosen Bedränger in derartig bedrohlicher Weise zu, dass in beiden Romanen die unglückliche Heldin die erste sich darbietende Gelegenheit zu schleuniger Flucht benützt. — Wenig begünstigt vom Glück ist hierbei Adeline, die Heldin von „The Romance of the Forest", die durch zweimaligen Fluchtversuch (der jedesmal misslingt) ihren Verfolger, den Marquis de Montalt,

so gegen sich aufbringt, dass er den gänzlich in seiner Gewalt befindlichen La Motte aufträgt, sie in der Abtei zu ermorden. So verderbt ist aber trotz seines erbärmlichen Charakters La Motte doch nicht, als dass er zu einer so gräulichen That seinen Arm zu leihen im stande wäre. Mit seiner Hilfe verlässt Adeline unter Begleitung des treuen Peter nachts die Abtei und entkommt nach anstrengender Reise glücklich nach Leloncourt in Savoyen, wo sie bei der wohlthätigen Pfarrersfamilie La Luc eine gastfreundliche Aufnahme findet.

Ganz ähnlich ist die Weiterentwicklung der Dinge in „The Mysteries of Udolpho". Auch hier ergreift die Heldin vor den Nachstellungen ihrer Bedränger bei günstiger Gelegenheit ungesäumt die Flucht. Darstellung und Verlauf derselben erinnern auffällig an die Flucht Mary Stuarts aus Lochleven Castle in Walter Scotts „Abbot"[1]). Wie dort die Königin unter tausend Schwierigkeiten und mit knapper Not das Freie gewinnt, so entkommt hier Emily unter unsäglichen Gefahren und Mühsalen aus dem Gewahrsam des tyrannischen Montoni. In steter Angst vor Verfolgung und Gefangennahme erreichen sie und ihre Gefährten — ihre Zofe Annette, deren Geliebter Ludovico und der obenerwähnte Du Pont — schliesslich wohlbehalten den Hafen von Livorno und von da aus die Küste von Frankreich, wo sie in Chateau-Le-Blanc[2]) bei einem alten Freunde Du Ponts, dem Grafen de Villefort, freundlich aufgenommen werden.

Verschieden sind nun in mancher Hinsicht die weiteren Erlebnisse der beiden Heldinnen. Für die des älteren Romanes beginnt zunächst im traulichen Heim des Pfarrers La Luc ein friedliches Leben ungestörter Ruhe und Er-

---

[1]) Vergl. The Abbot, cap. 35.

[2]) Chateau-Le-Blanc, vergl. oben S. 67.

holung, das einen wohlthuenden Kontrast zu den vorangegangenen Schauerscenen in der Abtei bildet. Mit liebevoller Aufmerksamkeit und sichtbarem Interesse entwirft uns die Verfasserin hier ein Familienbild, das an Anziehungskraft und Lebenswahrheit jenes im Anfang von „The Mysteries of Udolpho" weit in den Schatten stellt, wie es unstreitig überhaupt das Beste ist, was sie auf diesem Gebiete geleistet hat. Noch einmal tritt eine Zeit der Aufregung und Sorgen an Adeline heran, als es gilt den Geliebten — La Lucs einzigen Sohn — und La Motte vor der Rache des Marquis zu schützen. Doch schliesslich endet alles glücklich; Theodore und La Motte werden gerettet, der Marquis bestraft und das über Adelines Herkunft schwebende Geheimnis in befriedigender Weise erklärt. Die Hochzeit Adelines und Theodores und eine kurze Schilderung ihres Eheglückes beschliessen den Roman.

Etwas anders verhält es sich mit den ferneren Lebensschicksalen Emilys. — Diese wird in ihrem neuen Aufenthaltsort Chateau-Le-Blanc Zeugin einer anderen Reihe wunderbarer Begebenheiten, die trotz der unbefriedigenden Erklärungen der vorangegangenen Geschehnisse und trotz der Ahnung, dass alles wieder nichts als leeres Blendwerk sein wird, den Leser von neuem in einen Zustand atemloser Spannung und ungeduldiger Erwartung versetzen.

Wie die frühere Besitzerin von Udolpho ist auch die ehemalige Herrin von Chateau-Le-Blanc, die Marquise de Villeroi, auf geheimnisvolle Weise aus dem Leben geschieden. Seit ihrem Tode hört man allnächtlich wunderbare Musik in der Umgebung des alten Schlosses, das lange Jahre, bis kurz vor Emilys Ankunft, unbewohnt gewesen ist, weil, wie die Sage geht, der Geist der verstorbenen Marquise sich darin gezeigt haben soll. Diese Marquise de Villeroi nun hat den Versicherungen der alten Haus-

hälterin Dorothee zufolge eine auffallende Ähnlichkeit mit unserer Heldin Emily besessen; und um die letztere davon zu überzeugen, verspricht ihr die Alte, sie einmal insgeheim nachts nach dem seit zwanzig Jahren abgeschlossenen Nordflügel des Schlosses hinüberzuführen und dort mit ihr das lebensgrosse Bild der Marquise in Augenschein zu nehmen. Emily willigt ein, und schon in der folgenden Nacht wird der Plan zur Ausführung gebracht. Unbehelligt gelangen sie zu der Thür des verschlossenen Flügels, die ihren vereinten Anstrengungen bald nachgiebt und ihnen den Zutritt zu den Zimmern der Marquise gewährt. Ein düsterer, wenig anziehender Anblick bietet sich hier ihren Augen: weite, öde, mit fürstlicher Pracht ausgestattete Räume, deren halbverfallener Zustand und verstaubter Glanz noch dadurch an Unheimlichkeit gewinnen, dass alles so liegen und stehen geblieben ist, wie es beim Tode der Besitzerin vorgefunden worden war. Nachdem sie eine lange Reihe von Gemächern durchquert und das Emily in der That zum Verwechseln ähnliche Bild der Marquise besichtigt haben, wollen sie sich eben anschicken, wieder in den bewohnten Teil des Schlosses zurückzukehren, als zu ihrem namenlosen Entsetzen das auf dem Bett der Verstorbenen liegende Bahrtuch in Bewegung gerät und ein menschliches Antlitz enthüllt. Laut aufschreiend stürzen beide bei diesem fürchterlichen Anblick von dannen.

Wenige Tage darauf beschliesst der von dem Vorgefallenen nicht unterrichtete Graf den verschlossenen Flügel öffnen und in wohnlichen Zustand setzen zu lassen. Wieder werden die alten Gemächer aufgethan, in denen jetzt der kecke Italiener Ludovico — derselbe, der Emily auf der Flucht aus Udolpho begleitete — eine Nacht zuzubringen sich erbietet. Da der Graf nichts dagegen einzuwenden hat, macht sich Ludovico noch in derselben Nacht nach den unheimlichen Gemächern auf, wo er sich im Sterbe-

zimmer der Marquise ein behagliches Feuer anzündet und mit grösster Seelenruhe beginnt seine mitgebrachten Vorräte zu verschmausen. Als er damit geendet hat, zieht er aus seiner Tasche einen Band alter provenzalischer Sagen heraus, mit deren Lektüre — eine übrigens hochgradig schaurige Lektüre — er sich die Zeit vertreibt, bis er, vom Schlafe übermannt, in seinen Lehnstuhl zurücksinkt. — Am nächsten Morgen ist Ludovico aus Schloss und Umgebung spurlos verschwunden, und selbst die angestrengtesten Nachforschungen vermögen nicht über sein Verbleiben irgend welchen Aufschluss zu geben.

Um der Sache auf den Grund zu gehen bringt der Graf nun selbst mit seinem Sohn eine Nacht in dem Nordflügel zu. Was sie dort gehört oder gesehen haben, teilen sie am nächsten Tage niemandem mit; dass es aber seltsame Dinge gewesen sein müssen, die ihnen bei ihrem Unternehmen zugestossen sind, geht aus ihren verstörten Mienen und bleichen Gesichtern zur Genüge hervor.

Mit ungemeiner Spannung verfolgt nun nach diesen äusserst eindrucksvoll geschilderten Vorgängen der Leser die weitere Entwicklung. Abermals alles auf Sinnestäuschung oder zufällige Begebenheiten zurückzuführen scheint ja bei diesen Ereignissen ein Ding der Unmöglichkeit; — und dennoch bringt auch hier das Ende eine ganz natürliche Lösung, eine Lösung, die um so höher anzuerkennen ist, als sie die Geheimnisse von Chateau-Le-Blanc in völlig befriedigender und ausreichender Weise erklärt. Hier ist sie:

Kurz nach dem Tode der Marquise hatten Räuber in einer an der Meeresküste gelegenen Höhle die Thür eines alten Ganges entdeckt, der sie in die unterirdischen Gewölbe und von da auf geheimen Treppen in den abgeschlossenen Nordflügel von Chateau-Le-Blanc führte. Da das Schloss damals schon gänzlich verlassen und nur von

dem alten Hausverwalterehepaar bewohnt war, däuchten den Räubern die unterirdischen Gewölbe und Kellereien sehr geeignet zur Aufspeicherung ihrer Schätze, die sie dort um so sicherer geborgen wähnten, als der unterirdische Gang offenbar vergessen und ausser ihnen niemandem bekannt war. Um aber ja alle Späher und unberufene Neugierige von ihren Kostbarkeiten fernzuhalten hielten sie es für zweckmässig, den ihnen zugänglichen Nordflügel öfter einmal aufzusuchen und dort die kläglichsten Jammer- und Leidenstöne auszustossen, wodurch sie den alten Hausverwalter und sein Weib in nicht geringen Schrecken versetzten und erreichten, dass das Schloss bald als von Geistern besessen ängstlich gemieden wurde. Lange Jahre hatten so die Räuber, ohne Entdeckung befürchten zu müssen, ihr Wesen in Chateau-Le-Banc treiben können, als eines Tages der neue Besitzer, Graf de Villefort, anlangte und für längere Zeit in dem Schloss Aufenthalt nehmen wollte. Bald nach ihm traf auch Emily ein, die bei dem nächtlichen Besuch, den sie kurz nach ihrer Ankunft mit Dorothee dem Nordflügel abstattete, einen der auf derartiges gänzlich unvorbereiteten Räuber so überraschte, dass er in seiner Not nichts besseres zu thun wusste, als sich schnell in das leerstehende Bett zu verkriechen und den beiden unerwünschten Störenfrieden einen tüchtigen Schrecken einzujagen. Wie frohlockten die Räuber aber, als sie kurz darauf in dem Sterbezimmer der Marquise Ludovico im Schlaf überraschen und gefangen nach einem ihrer Schlupfwinkel fortschleppen konnten. Nach einem solchen Ereignis, das der Legende von dem geisterhaften Treiben in dem Nordflügel neue Nahrung geben musste, glaubten sie sich hinfort ungestört im Besitze von Chateau-Le-Blanc, in welcher Meinung sie noch bestärkt wurden, als es ihnen in der folgenden Nacht gelang dem Grafen und seinem Sohn durch langgezogene

klagende Töne den Aufenthalt in den alten Gemächern zu verleiden.

Nach der Entdeckung der Räuber, der Befreiung Ludovicos, sowie einigen anderen Erklärungen, die die wunderbare nächtliche Musik und die Beziehungen Emilys und ihrer Familie zu der verstorbenen Marquise de Villeroi betreffen, erfolgt schliesslich die Vermählung der vielgeprüften Heldin mit Valancourt, an dessen Seite nun für sie ein Leben ungestörten Glückes und heiteren Friedens beginnen soll.

Nachdem wir so im voranstehenden versucht haben ein möglichst anschauliches Bild von den Hauptereignissen in „The Romance of the Forest" und „The Mysteries of Udolpho" zu entwerfen, wird es nun unsere Aufgabe sein eine eingehendere Besprechung der beiden Romane zu veranstalten und dabei besonders die Neuerungen näher ins Auge zu fassen, die die Gothic Romance unter den Händen Mrs. Radcliffes erfahren hat. Was zunächst den Hintergrund des Ganzen betrifft, so ist er im wesentlichen derselbe wie bei Walpole und Reeve geblieben: Ein unheimliches gotisches Schloss (bezw. Abtei), über dessen Vergangenheit ein geheimnisvolles Dunkel ruht. — Mit der richtigen Voraussetzung, dass der erste Eindruck sich stets als der bleibendste und nachhaltigste erweist, hat Mrs. Radcliffe es sich immer angelegen sein lassen den ersten Anblick dieses alten Schlosses oder die erste Schilderung seines Innern möglichst wirkungsvoll zu gestalten, und so gleich von vornherein in dem Leser ein Gefühl ahnungsvollen Grauens und ängstlicher Beklemmung zu erwecken. Wie vollständig ihr dies gelungen ist, davon legen die packenden Schilderungen des ersten Anblickes

von Udolpho [1]) und der ersten Nacht in der Abtei [2]) hinreichend Zeugnis ab. Hat sie auf diese Weise mit Erfolg Unbehagen und Furcht in uns zu erzeugen verstanden, so giebt sie uns bald darauf ein genaueres Bild von dem alten Bau, ein Bild, düster und wenig anheimelnd, aber so eindringlich und klar, wie es nur jemand entwerfen kann, der in solchen Dingen reiche Erfahrung gesammelt hat. Und eine solche besass Mrs. Radcliffe in der That: Ihre Tagebücher und sonstigen Aufzeichnungen [3]) strotzen von Beschreibungen alter Burgen und Ruinen, die sie auf ihren Reisen in England und am Rhein in grosser Menge gesehen und besucht hat. Dass die so erworbenen Kenntnisse nicht ohne Einfluss auf die alten Bauten ihrer Romane geblieben sind, geht schon daraus hervor, dass alle die Einzelschilderungen, die sie uns von ihren Schlössern giebt, weit mehr an die ihr wohlvertraute deutsche und englische, als an die ihr völlig unbekannte südländische Bauart erinnern. Einwenden könnte man vielleicht hierbei, dass Mrs. Radcliffe sich bei diesen Beschreibungen oft zu lange aufhält und uns vielleicht manche von den endlosen Wanderungen durch unterirdische Gewölbe, lange Gänge, abgeschlossene Flügel und dergleichen hätte ersparen können; — und doch sind es gerade diese Partieen, umgeben und verklärt von einem geheimnisvollen romantischen Schein, die uns unwiderstehlich fesseln und für die bevorstehenden grauenhaften Ereignisse empfänglich machen. Nimmt man zu allem dem noch ein paar geheimnisvolle Umstände und einige versteckte Andeutungen über eine

---

[1]) s. Cap. XVIII.

[2]) s. Cap. II.

[3]) Vergl. dazu die Auszüge aus Mrs. Radcliffes Tagebüchern (Posthumous Works, vol. I) und „A Journey made in 1794 through Holland, etc., with observations during a tour to the Lakes, etc.; by Ann Radcliffe, London 1795.

grauenhafte Vergangenheit des alten Schlosses hinzu, so hat man alles vor sich, was Mrs. Radcliffe benötigt, um das uns schon völlig beherrschende Gefühl abergläubischer Angst und Spannung in ein so intensives zu verwandeln, dass wir unter steter Aufregung und Furcht jeden Augenblick das Eintreten von etwas Ausserordentlichem oder Unerhörtem gewärtigen. Unter solchen Verhältnissen nehmen selbst so unscheinbare und alltägliche Dinge wie das Knarren einer Thür, der Schall von Fusstritten, Lichtschimmer, Windesbrausen u. s. w. eine furchtbare, unheimliche Bedeutung an und genügen, um uns das Blut in den Adern stocken zu machen; kein Wunder also, wenn Ereignisse wie die oben geschilderten, den Leser gewaltig erschüttern und in einen Zustand hochgradiger Spannung versetzen.

Unerwähnt darf hierbei freilich nicht bleiben, dass Mrs. Radcliffe bei solchen Gelegenheiten oft in Übertreibungen und Effekthascherei verfallen ist. So z. B. im zweiten Teile von „The Romance of the Forest", wo Adeline sich nachts sehr unnötigerweise in das schaurige Grabmal begiebt, oder im 19. Kapitel von „The Mysteries of Udolpho", wo Emily bei der Enthüllung des verschleierten Bildes besinnungslos zu Boden stürzt. Ohne jeden Einfluss auf die Weiterentwicklung des Ganzen sind diese Vorgänge von Mrs. Radcliffe hier nur eingefügt worden, um das eine Mal Schrecken auf Schrecken zu häufen und das andere Mal des Lesers Neugier zu reizen und bei ihm eine Spannung zu erzeugen, der dann am Ende des Buches in höchst unzulänglicher Weise Rechnung getragen wird. Doch damit kommen wir im folgenden zu der von unserer Schriftstellerin angewandten Methode der Erklärung überhaupt.

Von dem Ausweg, die Wirkung der grauenhaften Ereignisse unserer abergläubischen Angst zuzuschreiben und

alles auf natürliche Weise zu erklären, hatten ja schon — wenn auch in viel beschränkterem Umfange — Smollet im „Count Fathom“ und Miss Reeve in „The Old English Baron“ Gebrauch gemacht. Was zunächst den Wert dieser Methode betrifft, so ist wohl ohne weiteres klar, dass sie entschieden höhere Anforderungen an die Gewandtheit und Erfindungskraft des Autors stellt, als die eines Walpole, die von solchen Schwierigkeiten, wie sie die Erklärungen mit sich bringen, überhaupt nichts kennt. Wenn somit zweifelsohne feststeht, dass in dieser Hinsicht Mrs. Radcliffes Verfahren dem Walpoles weit überlegen ist, so soll damit freilich noch nicht behauptet werden, dass man es zugleich auch als zweckmässiger zu betrachten hat. Erklärungen, mögen sie nun noch so geschickt und glaubwürdig gegeben sein, müssen nach solchen Ereignissen wie den oben geschilderten immer nachteilig und unbefriedigend wirken. Wohl jeder, der einmal einen derartigen Roman wie „The Mysteries of Udolpho“ gelesen hat, wird sich bei der Beendung desselben eines Gefühles der Enttäuschung nicht haben erwehren können und hinterher so etwas wie Ärger verspürt haben, dass er so völlig das Opfer eines geschickten Betruges geworden ist und sich von Dingen hat aufregen und schrecken lassen, die gar nichts auf sich haben und in keinem Verhältnis zu der durchlebten Angst und Spannung stehen. So wird man sich am Ende der Erkenntnis nicht verschliessen können, dass Mrs. Radcliffe mit der Anwendung dieser Methode ihren Werken eher geschadet als genützt hat, ohne dabei ihr Ziel, ihnen durch Verbannung alles Überirdischen einen Anstrich der Wahrscheinlichkeit zu verleihen, erreicht zu haben. „Every reader of such works“, bemerkt Walter Scott[1]) einmal sehr richtig hierzu, „must remember instances, in which the ex-

[1]) Lives of the Novelists III. 64.

planation of mysterious circumstances in the narrative has proved equally, nay, even more incredible, than if they had been accounted for by the agency of supernatural beings. But if the author voluntarily binds himself to account for all the wondrous occurrences which he introduces, we are entitled to exact that the explanation shall be natural, easy, ingenious, and complete".

Nächst dieser eigenartigen Behandlung der wunderbaren Ereignisse sind es die zahlreichen Naturschilderungen, die Mrs. Radcliffes Romane von denen Walpoles, Reeves und ihrer Zeitgenossen[1]) wesentlich unterscheiden. Denn ausgiebige, von echtem Gefühl durchdrungene Naturschilderungen waren bis dahin in den Werken der englischen Romanschriftsteller so gut wie noch gar nicht zu finden gewesen und erst Mrs. Radcliffe sollte es vorbehalten sein für den Roman ihres Landes hierin das zu thun, was Rousseau schon eine Anzahl von Jahren früher in seiner „Nouvelle Héloïse" für den französischen gethan hatte. Was Mrs. Radcliffe zu diesem so folgenreichen Schritt bewog, waren ausser ihrer eigenen enthusiastischen Schwärmerei für alles Schöne und Erhabene in der Natur vielleicht die Dichtungen von Thomson, Collins und Gray und das Beispiel des berühmten Franzosen selbst, dessen begeisterte Lobpreisungen der wildromantischen Alpenwelt nicht ohne Einfluss auf die Schilderungen der Alpen in unseren beiden Romanen geblieben zu sein scheinen[2]). Ungeheuer war der Beifall, den Mrs. Radcliffe mit dieser Neuerung in England fand; ein Zeichen, welch' ein gewaltiger Wandel sich daselbst im Geschmack des Leserpublikums seit den Zeiten Richardsons vollzogen hatte, der in

[1]) Mrs. Charlotte Smith's „Old Manor House" (1793) ausgenommen.

[2]) S. weiter unten, S. 86 f.

seinem „Grandison“ [1]) das von unserer Schriftstellerin so hoch gepriesene Savoyen eins der greulichsten Länder unter dem Himmel nennen, oder in der Fortsetzung seiner „Pamela“ [2]) die Heldin gänzlich unempfindlich für die Schönheit der Alpen darstellen durfte.

Bei der Unkenntnis Mrs. Radcliffes der von ihr geschilderten Länder darf man nun freilich nicht erwarten, dass die Beschreibungen der Alpen, der Pyrenäen und Italiens, die in reicher Fülle vor unseren Augen vorüberziehen, dem gleichen, was ein Anblick dieser Landschaften selbst bieten würde. „Quand on a vu les lieux, qu'elle décrit, il est rare qu'on les reconnaisse. Quand on ne les a pas vus, on se les figure en revanche à merveille. L'Italie, qu'elle vous montre, n'est pas celle que vous avez visitée ou celle que vous verrez, c'est l'Italie telle qu'on se l'arrange au coin de son feu, telle qu'on voudrait qu'elle fût. Ce n'est pas ce qu'on verra, mais c'est ce qu'on s'attend à voir“ [3]). Weitaus am bekanntesten geworden von allen diesen durch die obigen Worte so trefflich charakterisierten Schilderungen ist die von Venedig in „The Mysteries of Udolpho“ — übrigens dieselbe, deren Lebendigkeit und Farbenpracht Lord Byron veranlassten unsere Schriftstellerin mit Shakespeare, Schiller und Otway zusammenzustellen [4]). Eine der schönsten Stellen in dieser Beschreibung ist wohl jene, in der uns das herrliche Schauspiel geschildert wird, das sich den Augen der Reisenden bietet, als sie sich gegen Abend der Stadt Venedig selbst nahen. „Nothing could exceed Emily's admiration on her

---

[1]) Grandison, III, 39. „Savoy is one of the worst countries under heaven“.

[2]) Gassmeyer, Richardson's Pamela und ihre Quellen. Diss. Leipzig 1890. pag. 67.

[3]) Le Fevre Deumier. Études, p. 68.

[4]) Childe Harold's Pilgrimage, IV. 18.

first view of Venice, with its islets, palaces, and towers rising out of the sea, whose clear surface reflected the tremulous picture in all its colours. The sun, sinking in the west, tinted the waves and the lofty mountains of Friuli, which skirt the northern shores of the Adriatic with a saffron glow, while on the marble porticos and colonnades of St. Mark were thrown the rich lights and shades of evening. As they glided on, the grander features of this city appeared more distinctly: its terraces, crowned with airy yet majestic fabrics, touched, as they now were, with the splendour of the setting sun, appeared as if they had been called up from the ocean by the wand of an enchanter, rather than reared by mortal hands. — The sun, soon after, sinking to the lower world, the shadow of the earth stole gradually over the waves, and then up the towering sides of the mountains of Friuli, till it extinguished even the last upward beam that lingered on their summits, and the melancholy purple of evening drew over them, like a thin veil“ [1]). Wer gedächte beim Lesen dieser Stelle nicht sofort Byrons berühmter Schilderung von Venedig bei Sonnenuntergang [2]) und der ersten Stanze vom 4. Gesang des „Childe Harold“ ?

---

[1]) The Mysteries of Udolpho, cap. 16, S. 85. — Als Unterlage dienten Mrs. Radcliffe bei dieser Schilderung die unter dem Titel „Travels in Italy“ veröffentlichten Reisebeschreibungen ihrer Freundin Mrs. Piozzi. Vergl. hierzu Gent. Mag. New Series. vol. I. January 1834 (p. 10). „Read“, heisst es dort u. a., „the first volume of Mrs. Piozzi's Travels in Italy. Mrs. Radcliffe has taken from this work her vivid description of Venice, and of the Brenta, but oh! how improved in the transcript“.

[2]) Vergl. Childe Harold's Pilgrimage, canto IV. XXVII f.

„The moon is up, and yet it is not night —
Sunset divides the sky with her — a sea
Of glory streams along the Alpine height
Of blue Friuli's mountains; etc.“

I stood in Venice, on the Bridge of Sighs;
A palace and a prison on each hand:
I saw from out the wave her structures rise
As from the stroke of the enchanter's wand".

Aber nicht immer zaubert uns Mrs. Radcliffe so freundliche Bilder wie dieses vor, nicht immer zeigt sie uns den Süden in ruhiger Heiterkeit und mit ewigblauem, lachenden Himmel. Weit mehr liebt sie es uns in die abenteuerlichen Schluchten und felsigen Wüsten einer zerbröckelnden Bergwelt zu versetzen und uns dort unter dem Toben der entfesselten Elemente die Natur in ihrer ganzen erhabenen Majestät vorzuführen. Wegen dieser ausgesprochenen Vorliebe für solche, von einer düsteren Stimmung beherrschte Gebirgslandschaften hat man in England Mrs. Radcliffe mit dem berühmten Salvator Rosa, dem Maler der wild zerklüfteten Felsen des caudinischen Passes, verglichen und ist sogar so weit gegangen sie als beeinflusst von den Gemälden desselben hinzustellen [1]). So auffallend nun auch die Ähnlichkeit zwischen dieser Art der Naturschilderungen Mrs. Radcliffes und den Werken Salvator Rosas sein mag, so können wir uns dennoch nicht entschliessen eine Einwirkung des Italieners auf unsere Schriftstellerin anzunehmen, sondern möchten, wenn überhaupt eine Beeinflussung stattgefunden hat, eher an eine solche von seiten Rousseaus glauben. Dass Mrs. Radcliffe als belesene und litterarisch thätige Frau mit den epochemachenden Werken des letzteren vertraut gewesen ist, dürfen wir wohl hier als sicher und selbstverständlich voraussetzen, während es mehr als fraglich erscheint, ob sie den ihr zeitlich und fachlich fernliegenden Salvator Rosa

[1]) Salvator Rosa hat übrigens auch die zackigen Kalksteinspitzen des Monte Cavo mit den Ruinen von Otranto gemalt.

auch nur dem Namen nach gekannt hat[1]). Und da es damals nur wenige gab, die sich dem Einfluss der Schriften Rousseaus gänzlich entziehen konnten, so ist nichts weiter Ungewöhnliches dabei, dass sich auch in den Romanen Mrs. Radcliffes mancherlei findet, das deutlich auf den Verfasser der „Nouvelle Héloise" hinweist. Hierzu gehören u. a. unsere mit den Arbeiten Salvator Rosas verglichenen Naturschilderungen, die ganz im Ton und Geschmack des schwärmerischen Philosophen von Genf gehalten sind und völlig dem entsprechen, was er im ersten Teil der „Confessions" als sein Ideal einer schönen Landschaft niedergelegt hat. „Au reste, on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Il me faut des torrens, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur"[2]).

Im Anschluss hieran lasse man uns noch ein paar Bemerkungen über einige Naturerscheinungen und die im ersten Teil von „The Romance of the Forest" enthaltenen Beschreibungen des Forstes von Fontanville hinzufügen. Was zunächst die letzteren betrifft, so vereinen sie mit den Vorzügen der bisher besprochenen Landschaftsbilder noch den Reiz grosser Lebenswahrheit, da Mrs. Radcliffe hier jene, in ihren heimatlichen Wäldern angestellten Beobachtungen verwertete, von denen in ihren Tagebüchern und im Bericht ihres Biographen Talfourd so oft die Rede ist. „At Windsor", heisst es u. a. bei Talfourd[3]), „she formed an intimate acquaintance with all the recesses of its forest. She often vividly described the beautiful spots of this regal domain. There was scarcely a tree of im-

[1]) Salvator Rosa lebte von 1615—1673.

[2]) Oeuvres complètes, Paris 1897, VIII, p. 122.

[3]) Vergl.: Memoir prefixed to (the first edition of) „Gaston de Blondeville", p. 96. 97.

portance, with the peculiar form of which she was not familiar, and the varieties of whose aspect in light and shade she could not picture in words". Kein Wunder, dass unter solchen Verhältnissen eine Schriftstellerin wie Mrs. Radcliffe im stande war den Wald in seiner ganzen wilden Schönheit und tauigen Frische wiederzugeben und ein Bild von demselben zu schaffen, wie unseres Wissens die englische Litteratur vor ihr — das in Shakespeare's „As you like it" natürlich ausgenommen — kein zweites aufweisen kann. — Auch sonst sind begreiflicherweise die Naturschilderungen unserer Schriftstellerin immer da am besten und getreuesten ausgefallen, wo sie auf eigner Erfahrung und Anschauung fussen konnte: Erscheinungen wie das Auf- und Niedergehen der Sonne, Eintreten des Dämmerlichtes, Wogen des Meeres, Brausen des Sturmes und Toben des Gewitters hat sie meisterhaft darzustellen verstanden.

Als ein anderes Mittel, dessen Mrs. Radcliffe sich bedient hat ihre Romane fesselnd und eindrucksvoll zu gestalten, sei hier noch genannt die Anwendung zahlreicher Kontraste. In rascher Folge wechseln vor den Augen des Lesers die verschiedenartigsten Bilder. Schwelgereien und Ausschweifungen ruchloser Banditen lösen sich ab mit den heiteren Festlichkeiten harmloser Landbewohner, düstere Gebirgspartieen und wilde Einöden mit idyllischen Thälern und gastlichen Ansiedlungen, Scenen des Grauens und Schreckens mit solchen des Glücks und des Friedens. Leider hat bei solchen Gelegenheiten, wie auch bei der Behandlung der Naturschilderungen, Mrs. Radcliffe nicht immer Mass zu halten gewusst, sondern — was nach den bei der Besprechung der Grauenscenen gemachten Erfahrungen nicht weiter Wunder nehmen wird — sich oft zu Übertreibungen und Effekthaschereien hinreissen lassen.

Von den Personen, die den oben geschilderten Hinter-

grund bevölkern, tritt, wie schon die Inhaltsangabe lehrt, am meisten hervor die Heldin, welcher hier die Rolle zugefallen ist, die bei Walpole und Reeve einem Theodore bezw. Edmund eingeräumt war. Vorbildlich für diese Mädchengestalt sind neben Walpoles Matilda und Isabella vor allem die Heldinnen der Richardsonschen Romane gewesen. Wie Pamela und Clarissa sind auch Adeline und Emily von Verfolgern und Gefahren umringt und leben in steter Angst und Sorge um ihre Tugend. In der Verteidigung derselben legen sie oft eine bewundernswürdige Standhaftigkeit an den Tag; unerschrocken treten sie ihren gewissenlosen Bedrängern entgegen und werfen ihnen in strafenden Worten das Ruchlose ihres Thuns vor. Im übrigen jedoch ist die Heldin Mrs. Radcliffes das bescheidenste und schüchternste Geschöpf von der Welt, und nur höchste Gefahr und Not vermögen sie zu einem Auftreten wie dem oben beschriebenen zu ermutigen. Gleich Pamela und Clarissa erscheint sie in jeder Hinsicht als das Muster eines vollkommenen Mädchens und ist, um Erich Schmidt's Worte über Richardson's Heldin auf sie anzuwenden, „die personifizierte Keuschheit, die sich stets gleich bleibt. Von Charakterentwicklung kann kaum die Rede sein. Von heissblütiger Leidenschaft keine Spur. Emilia Galotti sagt zu Odoardo: „ich habe auch Blut;“ hier fürchtet der Leser nie, die Heldin könne unterliegen [1])“. Unbeschadet dieser Ähnlichkeit besitzt jedoch die Heldin Mrs. Radcliffes manchen Zug, den wir bei der Richardsons vergebens suchen würden. Hinzuweisen ist hier vor allem auf das bei einer Adeline und Emily so stark ausgeprägte schwärmerische Naturgefühl, dessen, wie wir schon oben sahen, eine Pamela völlig bar war. Ferner darf bei der Betrachtung der

---

E. Schmidt. Richardson, Rousseau und Goethe. (Jena 1875) p. 10, 11.

Heldin Mrs. Radcliffes nicht unerwähnt bleiben ihr ausgesprochenes sentimentales Wesen, das ihr in noch viel höherem Grade eigen ist wie den Mädchengestalten Richardsons. — Überhaupt hat, wie an dieser Stelle beiläufig bemerkt sei, Mrs. Radcliffe in ihren Gothic Romances allenthalben einen weinerlich-empfindsamen Ton angeschlagen und damit dem Geschmack ihrer Zeit, die — man denke an die Beliebtheit von Goethes Werther, Rousseaus, Sternes und Mackenzies Werken — bekanntlich für alles Sentimentale sehr empfänglich war, den schuldigen Tribut entrichtet.

Ist die Heldin ernst, empfindsam, von stiller Melancholie und heroischer Tugend erfüllt, so zeigt ihre intime Freundin — wie der Matilda Walpoles oder der Clarissa Richardsons steht nämlich auch unserer Heldin immer eine solche zur Seite — eine andersgeartete, lebhaftere Gemütsart. Die anziehendste von diesen Frauengestalten ist Clara La Luc in „The Romance of the Forest". Von ihr wird gleich nochmals die Rede sein, wenn wir uns jetzt im folgenden der Betrachtung der Familie La Luc überhaupt zuwenden.

Als wir uns nach beendeter Lektüre von „The Romance of the Forest" die Geschichte des Pfarrers La Luc und seiner Kinder nochmals vergegenwärtigten, fühlten wir uns unwillkürlich an zwei andere vielgelesene Bücher aus dieser Zeit, Mackenzies „History of La Roche" und Goldsmith's „Vicar of Wakefield" erinnert. Erscheinung und Schicksale unseres Pfarrers von Leloncourt weisen in der That eine grosse Ähnlichkeit mit denen des bekannten Landpredigers auf. — Wie in Chaucers wackerem Pfarrer, dem Stammvater aller dieser trefflichen Landgeistlichen, Fielding's Abraham Adams, La Roche und Dr. Primrose lernen wir auch in La Luc das Muster eines treuen, uneigennützigen Dieners der Kirche kennen, dem es Lebens-

zweck ist das Wohl seiner Gemeinde zu fördern und sich der Erziehung seiner Kinder zu widmen. Beide, Primrose und La Luc, geniessen so lange Zeit im Kreise der Ihrigen die Freuden eines idyllischen Land- und Familienlebens, als plötzlich ihr Glück durch schwere, unerwartete Schicksalsschläge für immer vernichtet zu werden droht. Wie Primrose, selbst zum Sterben krank, sieht La Luc seinen hoffnungsvollen Erstgebornen auf verleumderische Anklagen hin in den Kerker geworfen und dort sicherer Todesstrafe entgegengehen. Bei Goldsmith wie bei Radcliffe scheinen beide, Vater und Sohn, ihrem Geschick unrettbar erliegen zu müssen, als im letzten Augenblick sich alles zum Guten wendet; Primrose und La Luc genesen, und ihre Söhne gehen straflos aus, da sich ihre Ankläger als gewissenlose Schurken entpuppen. — Bei einer Fortsetzung des Vergleiches der beiden Familien tritt noch manches zu Tage, das auf eine Beeinflussung Mrs. Radcliffes durch Goldsmith's Roman hindeutet. So sind z. B. den Töchtern der beiden Geistlichen Clara La Luc und Sophia Primrose eine Anzahl von Zügen gemeinsam, und auch die Verlobten derselben, Verneuil und Burchell-Thornhill, erinnern in mehrfacher Hinsicht an einander.

Gänzlich verschieden von dem eben verlassenen Bild ist das, welches uns Mrs. Radcliffe im ersten Teil von „The Romance of the Forest" von La Motte und seinen Angehörigen entwirft. Hier wie dort lernen wir eine Familie kennen, über die Unglück und Trübsal hereinbrechen, hier wie dort scheint eine Katastrophe unabwendbar. Aber während La Luc auf ein reines makelloses Leben zurückblicken und sich in jeder Beziehung von Fehl frei fühlen kann, wird La Motte vom Schicksal nicht unverschuldet erreicht und muss sich unter nagenden Gewissensbissen gestehen, dass all das Unheil, das ihn betrifft, eine gerechte Strafe für seine früheren Vergehen ist. Von dem

Gottvertrauen und der Festigkeit eines La Luc finden wir bei ihm keine Spur; mürrisch und verbittert trägt er sein Schicksal und lässt hadernd mit demselben sein Unglück der armen Adeline und seinem treuen Weib entgelten. In steter Furcht vor Rache und Strafe fristet er ein erbärmliches Leben und sinkt immer tiefer und tiefer, um schliesslich zum Dieb zu werden und dem ihn ganz beherrschenden Marquis de Montalt Kupplerdienste anzubieten. Erst als dieser ihn deren überhebt und dafür die Ermordung Adelines fordert, wird sich der schwache Mann der ganzen Tiefe des Abgrundes bewusst, in den er sich zu stürzen im Begriff steht; schaudernd weicht er vor der entsetzlichen That zurück und beschliesst das Leben seines Schützlings zu retten. Kaum aber hat er dies gethan, als ihn eine namenlose Furcht vor dem Zorn des Marquis ergreift, feigherzig und nur auf sein eigenes Wohl bedacht gesteht er demselben alles ein und giebt ihm so, ohne dadurch seine Lage zu verbessern, die Mittel zur Verfolgung der Entflohenen an die Hand.

Wenn auch zweifelsohne von allen am besten gezeichnet und mit den meisten individuellen Zügen ausgestattet, kann natürlich ein Charakter wie La Motte nicht geeignet sein einen bedeutenden oder gar nachhaltigen Eindruck auf den Leser zu machen. Viel wirkungsvoller sind in dieser Hinsicht die Erscheinungen eines Montalt oder eines Montoni, welch letzterer, um einen Ausdruck Walter Scotts zu gebrauchen, neben einem La Motte steht wie „one of Milton's fiends beside a witch's familiar“ [1]). Ein weiteres Eingehen auf Montoni, Montalt, sowie die anderen Personen unserer beiden Romane können wir uns hier ersparen, da sie jeder Individualität ermangeln und insgesamt Vertreter bereits früher besprochener Typen sind

[1]) Lives of the Novelists II, 49.

(gewaltthätige Bösewichte, fromme Geistliche, ritterliche Liebhaber und Helden, geschwätzige Bediente u. s. w.).

Alles in allem werden wir uns bei einem letzten Überblick über das Personal unserer beiden Romane nicht verhehlen können, dass Mrs. Radcliffe weder in „The Romance of the Forest“ noch in „The Mysteries of Udolpho“ besonderes Geschick für Charakterzeichnung bekundet hat. Wie bei Walpole und Miss Reeve sind auch hier die handelnden Personen — mit Ausnahme La Mottes — fertige Charaktere, die an der einmal eingeschlagenen Richtung ihres Gemütes einseitig festhalten, und wie die Heldin und ihr Geliebter gänzlich fehlerfrei, oder wie der gewaltthätige Bedränger und seine Umgebung von Grund aus böse sind. Diese Vollkommenheit bezw. Verderbtheit ist das Gebrechen aller Radcliffeschen Hauptcharaktere, denn sie hindert jede Wandlung und Entwicklung und vernichtet von vornherein jeden Schein von Lebenswahrheit. Unter solchen Verhältnissen wird sich natürlich der weitaus grösste Teil unseres Interesses auf die so eindringlich geschilderten grauenhaften Ereignisse und das alte gotische Schloss beschränken, das wie bei Walpole und Miss Reeve auch hier wieder der eigentliche Held der Erzählung ist.

Was die Darstellung der historischen Verhältnisse in unseren beiden Romanen betrifft, so ist dieselbe ebenso mangelhaft und verfehlt wie in den Werken Walpoles und Miss Reeves, trotzdem Mrs. Radcliffe in dieser Hinsicht viel leichteres Arbeiten wie jene beiden hatte. Der Unzulänglichkeit ihrer Kenntnis des Mittelalters bewusst hat nämlich unsere Schriftstellerin es vorgezogen die Handlungszeit ihrer Romane in das 16. bezw. 17. Jahrhundert zu verlegen, ohne sich freilich dabei grober historischer Verstösse enthalten zu haben. Denn solche sind es entschieden, wenn in „The Mysteries of Udolpho“ am Ende des 16. Jahrhunderts französische Sprache und fran-

zösischer Ton bereits als weltbeherrschend hingestellt werden, oder wenn gar der aus Italien stammende Kriegsmann Ludovico provenzalische Sagen im Urtext mit Leichtigkeit zu lesen vermag [1]). Ebenso wenig angebracht, weil von zu modernem Geiste durchweht, sind in demselben Werk die philosophisch-litterarischen Studien der Gräfin Villefort [2]), und die ihrem Gemahl in den Mund gelegte Entstehungsgeschichte des Pyrenäengebirges [3]).

Weniger schwerwiegend und zahlreich wie in „The Mysteries of Udolpho" sind derartige Verstösse in dem in modernerer Zeit spielenden Roman „The Romance of the Forest", dem überhaupt in vielen Beziehungen der Vorzug vor dem anderen Werke gebührt. So sind z. B. im älteren Roman die Erklärungen der Geheimnisse und unheimlichen Begebenheiten weit wahrscheinlicher und befriedigender wie im jüngeren, wobei allerdings nicht ausser Acht gelassen werden darf, dass Ereignissen, wie denen in der Abtei, viel leichter Rechnung zu tragen ist, als den gewaltigen, ganz anders gearteten Wundern von Udolpho und Chateau-Le-Blanc. Ausserdem leiden aber „The Mysteries of Udolpho" noch an den verschiedensten Übelständen, als deren hauptsächlichste hier genannt sein mögen, Häufungen der Naturschilderungen und Grauenscenen, stellenweise Breite, loser Zusammenhang der einzelnen Teile, insbesondere der Partieen von Udolpho und Chateau-Le-Blanc und Mangel an einem einheitlichen Plan. Personen kommen und gehen, ohne dass wir über ihren weiteren Verbleib genügend unterrichtet werden. Ein drastisches Beispiel hierfür ist die Gestalt des schon mehrfach erwähnten Montoni, der, nachdem er im ersten Teil eine so wichtige Rolle gespielt hat, im zweiten ganz verschwindet und nur noch beiläufig einer kurzen, unzureichenden Bemerkung

---

[1]) Kap. 44. [2]) Kap. 36. [3]) Kap. 50.

gewürdigt wird. Montonis Schicksal teilt ausser seinen Gefährten auch sein Schloss Udolpho, das im zweiten Teil vor dem nicht minder geheimnisvollen Chateau-Le-Blanc völlig bei Seite tritt.

Andrerseits steht freilich auch „The Romance of the Forest" nicht ganz einwandsfrei da. Von dem Augenblicke an, wo wir mit Adelines Flucht und La Mottes Gefangennahme Wald und Abtei für immer verlassen, um in das Treiben der Aussenwelt zurückversetzt zu werden, ist der romantische Zauber des Werkes unwiederbringlich dahin, und selbst das so grosse Schönheiten aufweisende Gemälde von der Familie La Luc vermag nicht diesen Verlust vollständig aufzuwiegen.

The Italian — oder wie der vollständige Titel des Werkes lautet: „The Italian, or The Confessional of the Black Penitents. A Romance in three volumes by Ann Radcliffe, Author of the Mysteries of Udolpho, etc. etc. — erschien zuerst im Jahre 1797 bei Messrs. T. Cadell jun. and W. Davies in London, denen die Verfasserin das Verlagsrecht für die unerhörte Summe von £ 800 überlassen hatte. Wie „The Romance of the Forest" und „The Mysteries of Udolpho" erfreute sich auch „The Italian" vom Tage seiner Veröffentlichung ab einer ausserordentlichen Beliebtheit. Beweis hierfür ist ausser einer zweiten Auflage, die noch in demselben Jahre veranstaltet werden musste, vor allem die Thatsache, dass bereits am 15. August 1797 eine Dramatisierung des Werkes („The Italian Monk" by John Boaden) über die Bühne des Haymarket Theatre ging. In fremde Sprachen ist der Roman zu verschiedenen Malen übertragen worden. An deutschen Übersetzungen liegen vor die von D. M. Liebeskind (Die Italienerin, oder der Beichtstuhl der schwarzen Büssenden. 3 Bde. Königsberg, Nicolovius 1797 f.)[1]), und die in Leipzig und Prag erschienene: „Ellena, die Italienerin, oder die Warnungen in den Ruinen von Paluzzi. 1801 f."[2]). Ins Französische übertrugen den Roman Abbé Morellet (1797) und späterhin Mary Gay-Allart. (Eléonore de Rosalba, ou le Confessional des Pénitens Noirs. 7 vols. Paris. An VIII.)

---

[1]) Obdtsch. allg. Lit.-Ztg. 1798. 2. 1245 f.

[2]) Erl. L.-Z. 1797. 2. 1884 f.

Im Anschluss an diese einleitenden Bemerkungen lasse man uns gleich noch einige Worte über den Titel des Werkes hinzufügen. Was da zuerst die Wiedergabe von „The Italian" durch „Die Italienerin" bezw. Ellena, Ellena di Rosalba u. s. w. betrifft, so möchten wir dieselbe hier als völlig unpassend zurückweisen, denn Ellena, die übrigens zu Untertitel und Motto des Buches in gar keiner Beziehung steht, ist weder die Hauptperson des Romans, noch übt sie irgendwelchen Einfluss auf die Entwicklung desselben aus. Ganz anders, wenn wir im Gegensatz zu den verschiedenen Übersetzern „The Italian" auf Schedoni beziehen und demgemäss mit „Der Italiener" verdeutschen[1]). Titel, Untertitel und Motto des Werkes, alles befindet sich dann mit einem Schlage in schönster Übereinstimmung; denn nicht bloss hängen Leben und Schicksal Schedonis aufs engste zusammen mit dem im Untertitel namhaft gemachten Beichtstuhl, sondern er ist auch in der That die furchtbare, dämonische Persönlichkeit, von der es im Motto so bezeichnend heisst:

He, wrapt in clouds of mystery and silence,
Broods o'er his passions, bodies them in deeds,
And sends them forth on wings of Fate to others:
Like the invisible will, that guides us,
Unheard, unknown, unsearchable!" [2]).

Ehe wir nun auf die Besprechung des Romanes selbst eingehen, erübrigt es noch in einigen Sätzen die ihm beigegebene Einleitung zu behandeln. Der Inhalt derselben ist in grossen Zügen der folgende:

---

[1]) Vergl. Wülker, Gesch. der engl. Litt., S. 427.

[2]) Vergl. Talfourd's, Memoir. S. 130: He is always the chief figure when he is present; and, where we do not see him, his spirit yet seems to influence all around us.

Bei einem Besuche, den im Jahre 1764 mehrere reisende Engländer der wegen ihres Baustiles sehenswürdigen Kirche Santa Maria del Pianto zu Neapel abstatteten, wurde von ihnen ein verdächtig aussehender Mensch bemerkt, der ihrer Begegnung scheu auswich und schliesslich in einem seitwärts gelegenen Beichtstuhle verschwand. Auf Befragen, wer der unheimliche Fremde sei, teilte man ihnen mit, dass er ein Mörder wäre, der in dem Heiligtum Schutz vor seinen Verfolgern gefunden habe. „Is this possible!“ said the Englishman, turning to his Italian friend. „Why, my friend“, observed the Italian, „assassinations are so frequent, that, if we were to shew no mercy to such unfortunate persons, our cities would be half depopulated“. „But observe yonder confessional“, added the Italian, „that beyond the pillars on the left of the aisle, below a painted window. Have you discovered it? The colours of the glass throw, instead of light, a shade over that part of the church, which, perhaps, prevents your distinguishing what I mean!“ The Englishman looked whither his friend pointed, and observed a confessional of oak, or some very dark wood, adjoining the wall, and remarked also, that it was the same, which the assassin had just entered. It consisted of three compartments, covered with a black canopy. In the central division was the chair of the confessor, elevated by several steps above the pavement of the church; and on either hand was a small closet, or box, with steps leading up to a grated partition, at which the penitent might kneel, and, concealed from observation, pour into the ear of the confessor, the consciousness of crimes that lay heavy on his heart. „You observe it?“ said the Italian. „I do“, replied the Englishman; „it is the same, which the assassin has passed into; and I think it one of the most gloomy spots I ever beheld; the view of it is enough to strike a criminal with

despair!" „We, in Italy, are not so apt to despair", replied the Italian smilingly.—„Well, but what of this confessional?" enquired the Englishman. „The assassin entered it!"—„He has no relation, with what I am about to mention", said the Italian; „but I wish you to mark the place, because some very extraordinary circumstances belong to it".—„What are they?" said the Englishman. „It is now several years since the confession, which is connected with them, was made at that very confessional", added the Italian; „the view of it, and the sight of this assassin, with your surprize at the liberty which is allowed him, led me to a recollection of the story. When you return to the hotel, I will communicate it to you, if you have no pleasanter way of engaging your time".—„I have a curiosity to hear it", replied the Englishman, „cannot you relate it now?"—„It is much too long to be related now; that would occupy a week; I have it in writing, and will send you the volume". * * * The friends then separated, and the Englishman, soon after returning to his hotel, received the volume".—[1])

Diese Einleitung, die wegen der engen Beziehungen, in denen sie zu dem Romane steht und wegen der erwartungsvollen Spannung, die sie im Leser wachruft, bei allen Kritikern hohen Beifall geerntet hat und von Scott sehr treffend mit einem düsteren unheimlichen Thorweg verglichen worden ist, von dem aus man hinein gelangt in ein altes Schloss voll Schauer und Schrecken[2]) — diese Einleitung führt uns nun hinüber zu einer unwiderstehlich fesselnden, in ihrer Art einzig dastehenden Erzählung, in der neben Scenen des furchtbarsten Grauens und Ent-

[1]) The Italian. 2nd edition, vol. I., p. 8 f.

[2]) Scott, Lives of the Novelists II. 55.

setzens Bilder des heitersten Friedens und wunderbar farbenprächtige Schilderungen italienischer Gebirgs- und Küstenlandschaften enthalten sind.

Italienische Luft, und Reminiscenzen an die alten Novellisten dieses schönen Landes umwehen uns gleich beim Lesen der ersten Zeilen unseres Romanes, in denen erzählt wird, wie in der Kirche San Lazaro zu Neapel Vincentio di Vivaldi und Ellena Rosalba zum ersten Male in ihrem Leben einander begegnen und von Stund an in gegenseitiger Liebe erglühen. Die folgenden Kapitel berichten dann weiter, wie bald darauf, nach kaum gemachter Bekanntschaft, die Verlobung der beiden stattfindet, der sich nach dem Wunsche Vivaldis bereits in wenigen Wochen die Hochzeitsfeier anschliessen soll. Einen prächtigen Hintergrund zu dem Liebesglück des jungen Paares bilden die überaus anziehenden Schilderungen des Meerbusens von Neapel, in dem die Liebenden während der kurzen Zeit ihres Brautstandes mit Signora Bianchi, der Pflegemutter Ellenas, des öfteren Vergnügungsfahrten unternehmen. „These excursions sometimes led them to Puzzuoli, Baiœ, or the woody cliffs of Pausilippo; and as, on their return, they glided along the moon-light bay, the melody of Italian strains seemed to give enchantment to the scenery of its shore. At this cool hour the voices of the vine-dressers were frequently heard in trio, as they reposed, after the labour of the day, on some pleasant promontory, under the shade of poplars; or the brisk music of the dance from fishermen, on the margin of the waves below. The boatmen rested on their oars, while their company listened to voices modulated by sensibility to finer eloquence, than it is in the power of art alone to display; and at others, while they observed the airy natural grace, which distinguishes the dance of the fishermen and peasants of Naples. Frequently as they

glided round a promontory, whose shaggy masses impended far over the sea, such magic scenes of beauty unfolded, adorned by these dancing groups on the bay beyond, as no pencil could do justice to. The deep clear waters reflected every image of the landscape; the cliffs, branching into wild forms, crowned with groves, whose rough foliage often spread down their steeps in picturesque luxuriance; the ruined villa on some bold point, peeping through the trees; peasants' cabins hanging on the precipices, and the dancing figures on the strand—all touched with the silvery tint and soft shadows of moon-light. On the other hand, the sea, trembling with a long line of radiance, and shewing in the clear distance the sails of vessels stealing in every direction along its surface, presented a prospect as grand as the landscape was beautiful [1]).

Währenddessen ist es den adelsstolzen Eltern des Bräutigams nicht entgangen, dass ihr einziger Sohn, die Hoffnung des ganzen Hauses, im Begriffe steht sich mit einem armen, unebenbürtigen Mädchen zu vermählen. Da alle Versuche ihn zu einem Verzicht auf Ellena zu bewegen sich als vergeblich erweisen, beschliesst endlich die Marchesa di Vivaldi auf Anraten ihres Beichtvaters Schedoni im Notfall vor einem gewaltthätigen Eingreifen nicht zurückzuschrecken. Ein solches macht sich jedoch zunächst noch nicht nötig, denn, wie wir im weiteren gleich sehen werden, scheint sich der Himmel selbst mit der Familie Vivaldi gegen die Heirat Vincentios und Ellenas verschworen zu haben. —

Zu beiden Seiten der Strasse, die von Villa Altieri, dem Heim Ellenas, nach Neapel führt, befinden sich auf steilen, schwer zugänglichen Felsklippen die Ruinen der alten römischen Festung Paluzzi, die durch eine gewaltige

---

[1]) The Italian, vol. I., p. 108, 109.

Überbrückung mit einander in Verbindung stehen. Beim Passieren der letzteren taucht eines Abends vor Vivaldi urplötzlich ein verkappter Mönch auf, der nach den Worten „Signor! your steps are watched; beware how you revisit Altieri!“ spurlos verschwindet, ehe noch der so Angeredete sich von seinem Staunen erholen oder ein Wort der Erwiderung finden kann. Ähnlich ergeht es Vivaldi in der Folge öfter, ohne dass es ihm je gelingt des geheimnisvollen Warners habhaft zu werden oder sich über die Person desselben vergewissern zu können. Wieder eilt einmal Vivaldi — diesmal morgens — nach Altieri, als im düsteren Durchgang von Paluzzi die schrille Stimme des Mönches von neuem an sein Ohr schlägt, und unmittelbar darauf dieser selbst, einem Schatten vergleichbar, vorüberhuscht. „Go not to Altieri“, it said solemnly, „for death is in the house!“ Nichts anderes vermutend als die Geliebte sei plötzlich gestorben, stürzt Vivaldi wie ein Rasender nach der Villa, um dort nicht Ellena, sondern Signora Bianchi, allem Anschein nach vergiftet, auf dem Totenbett vorzufinden. Nachdenklich und verstört tritt er nach kurzem Aufenthalt in dem Trauerhaus den Heimweg an, fest entschlossen sich endlich über den unheimlichen Mönch Gewissheit zu verschaffen. Zu diesem Zwecke macht er sich mit seinem treuen Diener Paulo an einem der folgenden Abende zu ungewöhnlich früher Stunde nach Paluzzi auf, um in dem schützenden Dunkel des Durchganges dem Mönch aufzulauern. Stunden qualvoller Erwartung verstreichen, ohne dass die beiden einen Ton ausser dem Schlagen der fernen Klosterglocken vernehmen. Da auf einmal raschelt es an ihnen vorüber und: „You are too late“, said a sudden voice beside Vivaldi, who instantly recognized the thrilling accents of the monk.—„It is past midnight; she departed an hour ago. Look to your steps!“ Umsonst stürzt Vivaldi nach der Stelle hin, von der so-

eben die Worte ertönten — der Mönch ist verschwunden. Gleich darauf aber gewahrt Paulo beim Schein seiner in Bereitschaft gehaltenen Fackel, wie eine schwarze Gestalt die Stufen des Durchganges hinauf in die Ruinen flüchtet. Und nun beginnt eine aufregende Jagd durch die alte Festung, die damit endet, dass Vivaldi und Paulo sich plötzlich in einem schauerlichen unterirdischen Gewölbe eingeschlossen sehen, aus dem es ihnen erst bei Tagesanbruch zu entkommen gelingt.

Ahnungsschwer und unablässig verfolgt von den letzten Worten des Mönches eilt von Paluzzi aus Vivaldi unverzüglich nach Villa Altieri. Die Nachrichten, die seiner dort warten, sind geradezu niederschmetternd: Verlarvte Männer sind in der letzten Nacht in das Haus eingedrungen und haben die bewusstlose Ellena mit sich fortgeschleppt. Vivaldi glaubt hierin sofort das Werk seiner Mutter und ihres ihm schon seit geraumer Zeit verdächtigen Beichtvaters erkennen zu können, eine Vermutung, die ihm durch das Benehmen der ersteren bald zur Gewissheit wird. Wohl wissend, dass von dieser Seite her nie etwas über das Vorgefallene in Erfahrung zu bringen sein wird, verlässt Vivaldi nach einem furchtbaren Auftritt mit Schedoni seine Vaterstadt und begiebt sich mit Paulo auf die Suche nach Ellena. Seine Bemühungen sind von Erfolg gekrönt; nach siebentägiger beschwerlicher Reise entdeckt er die Geraubte in dem weltentlegenen Kloster zu San Stefano gerade in dem Augenblick, als sie dem Willen seiner Mutter gemäss mit Gewalt zur Nonne geweiht werden soll. Durch Ellenas standhafte Weigerung und sein unvermutetes Dazwischenkommen wird diese Gefahr zwar glücklich abgewendet; aber unverzügliche Flucht scheint nun dringend geboten, da von dem Zorn der aufgebrachten Äbtissin das Schlimmste zu befürchten steht.

Die nun im folgenden Kapitel geschilderte Flucht der

beiden aus San Stefano gehört zu den eindrucksvollsten und spannendsten Partieen des ganzen Buches. In atemloser Aufregung lesen wir, wie unter unsäglichen Schwierigkeiten Vivaldi durch Niederlegung eines Briefes seinen Plan Ellena mitteilt, und wie diese, von Gefahren umringt, mit der ihr ergebenen Nonne Olivia nächtlicherweile nach der Gartenpforte schleicht, wo der Geliebte und der bestochene Thürhüter Jeronimo mit Ungeduld ihrer harren. Weiter geht die Flucht nach kurzem Abschied von der treuen Helferin durch die alte Kapelle und von da auf endlosen Treppen hinab durch feuchte Gänge und vorüber an grauenhaften Kerkern, bestimmt für solche, die es wagen sich dem Willen der Äbtissin zu widersetzen. Schaudernd eilen die Flüchtlinge weiter, bis sie endlich ein kleines Thor, das Ziel ihrer Wanderung, erreichen. Schon glauben sie sich sicher und ausserhalb des Bereiches aller Gefahr, als zu ihrem namenlosen Entsetzen die Schlüssel des Pförtners versagen. In dieser höchsten Not, da sie von Jeronimo verlassen bereits die nahenden Schritte ihrer Verfolger zu hören vermeinen, erscheint wie ein rettender Engel ein alter ehrwürdiger Mönch, der, von ihrer Jugend und ihren Bitten gerührt, ihnen die Mittel zum weiteren Fortkommen an die Hand giebt. So gelangen sie unter fortwährenden Gefahren endlich zu der Stelle, wo Paulo mit Pferden bereitsteht. Schnell sitzen sie auf und traben die wildromantische Bergstrasse hinan. An gähnenden Abgründen und himmelhohen Felsklippen vorbei führt ihr Weg über schwindelnde Stege und brausende Bergströme nach einer in lieblicher Umgebung gelegenen Schäferhütte, von der aus sie am nächsten Abend die gastlichen Ufer des Sees von Celano erreichen. Als dann am folgenden Morgen nach einigen Stunden des Schlafs die Flucht wieder aufgenommen werden soll, zeigt es sich, dass die Gesundheit Ellenas infolge der ungewöhn-

ten Anstrengungen und der damit verbundenen Aufregung auf das Bedenklichste erschüttert worden ist. Von einem Aufbruch oder einer sofortigen Trauung, wie sie Vivaldi gern gewünscht hätte, kann natürlich unter solchen Umständen nicht die Rede sein, und Tag auf Tag verstreicht, ohne dass Ellenas Zustand sich bessert oder eine Weiterreise erlaubt.

In Neapel hat mittlerweile die Marchesa schier vor Zorn und Wut vergehen wollen, da sie nach dem Misslingen ihres Planes die Heirat ihres Sohnes mit Ellena geschlossen und diesen auf immer verloren wähnen musste. Nicht so Schedoni. Von Lage und Aufenthalt der Flüchtlinge durch seine Späher aufs genaueste unterrichtet sieht er jetzt die Zeit gekommen an Vivaldi für den Auftritt von neulich fürchterliche Rache zu nehmen. Zu diesem Zwecke stellt er die Vermählung des jungen Paares als eine vollzogene Thatsache hin und weiss dadurch die ahnenstolze Marchesa zu einer so hochgradigen Verzweiflung zu treiben, dass sie seinen Vorschlag, Ellena durch Mord zu beseitigen, ihre Zustimmung nicht länger versagt. „Avoid violence, if that be possible", she added, immediately comprehending him, „but let die her quickly! The punishment is due to the crime".—The Marchesa happened, as she said this, to cast her eyes upon the inscription over a Confessional, where appeared, in black letters, these awful words, „God hears thee!" It appeared an awful warning. Her countenance changed; it had struck upon her heart. Schedoni was too much engaged by his own thoughts, to observe or understand her silence. She soon recovered herself; and considering that this was a common inscription for Confessionals, disregarded what she had at first considered as a peculiar admonition; yet some moments elapsed, before she had courage to renew the subject.—„You was speaking of a place, father", resumed the

Marchesa—„you mentioned a"—„Aye", muttered the Confessor, still musing,—„in a chamber of that house there is" — „What noise is that?" said the Marchesa, interrupting him. They listened. A few low and querulous notes of the organ [1]) sounded at a distance, and stopped again.

„What mournful music is that?" enquired the Marchesa in a tremulous voice, „It was touched by a fearful hand! Vespers were over long ago!" — „Daughter", observed Schedoni, somewhat sternly, „you said you had a man's courage. Alas! you have a woman's heart".—„Excuse me, father; I know not why I feel this agitation, but I will command it. That chamber?"—„In that chamber", resumed the Confessor, „is a secret door, constructed long ago".—„And for what purpose constructed?" said the impatient Marchesa. — „Pardon me, daughter; 'tis sufficient that it is there; we will make a good use of it. Through that door—in the night—when she sleeps"—.

„I comprehend you", said the Marchesa, „I comprehend you. But why, you have your reasons, no doubt, but why the necessity of a secret door in a house which you say is so lonely — inhabited by only one person?"—

„A passage leads to the sea", continued Schedoni, without replying to the question. „There, on the shore, when darkness covers it; there, plunged amidst the waves, no stain shall hint of"—„Hark!" interrupted the Marchesa, starting, „that note again!" *** They listened in silence. The Marchesa was much affected; her complexion varied at every instant; her breathings were short and interrupted, and she even shed a few tears, but they were those of despair, rather than of sorrow" [2]).

[1]) Diese Unterredung findet in der Kirche San Nicola statt.

[2]) The Italian, II. 132 f.

Diese Anwandlung von Rührung hält jedoch bei der Marchesa nicht lange vor, denn bereits wenige Tage später wird von ihr Schedoni mit dem Auftrage betraut Ellena ohne Aufsehen möglichst schnell bei Seite zu schaffen. Schedoni aber, dem mit dem Tode des Mädchens allein nicht gedient ist, beschliesst mit ihr zugleich auch den verhassten Vivaldi ins Verderben zu stürzen. Zu diesem Zwecke lässt er den letzteren, der noch immer mit der erkrankten Geliebten an dem Gestade des Sees von Celano verweilt, eines Tages unversehens von seinen Bravos überfallen und als angeblichen Nonnenräuber und Ketzer den Häschern der Inquisition übergeben. Ellena aber, die unglückliche Ellena, wird nach seinem Geheiss aufs neue von Vivaldi getrennt und auf unwirtsamen Wegen nach einem einsamen Haus an der Adria geschafft. Von den düsteren Wäldern des Garganus umsäumt und auf der einen Seite von der tobenden Meeresbrandung bespült ist dieses halbverfallene Gebäude mit allen seinen Schlupfwinkeln, Fallthüren, geheimen Gängen und mit seinem schurkischen Bewohner Spalatro eine Räuber- und Mörderhöhle, wie man sie sich schlimmer nicht vorstellen kann. Der Seelenzustand der unglücklichen Ellena in dieser grausigen Behausung ist der denkbar furchtbarste. Hoffnung auf Befreiung oder Erbarmen hat sie längst nicht mehr, denn sie weiss genau zu welchem Zweck man sie hierher gebracht hat, und welchem Schicksal sie entgegengeht. In jeder Miene Spalatros glaubt sie ihr Todesurteil lesen zu können, in jeder seiner Bewegungen den lauernden Mörder zu erkennen. Speise und Trank, die er ihr bringt, wagt sie aus Furcht vor Gift nicht zu berühren, Schlaf sich aus Angst vor seinem Dolch nicht zu gönnen. So durchwacht sie zwei bange, schreckliche Nächte, bis sie schliesslich am Ende der zweiten, von Hunger und Müdigkeit übermannt, in einen unruhigen Schlummer versinkt. Kaum hat sie

die Augen geschlossen, als leise und vorsichtig eine geheime Thür in der Wand geöffnet wird, und eine hohe, schwarze Gestalt in das Zimmer schlüpft. Es ist Schedoni, der gekommen ist, an Stelle des sich weigernden Spalatro die Gefangene dem Tode zu überantworten. Von der Schönheit und Unschuld der vor ihm liegenden Ellena betroffen lässt er einen Augenblick lang unentschlossen den schon zum Stoss erhobenen Arm wieder sinken, um aber gleich darauf von neuem zum tötlichen Streich auszuholen. Ehe er aber noch denselben ausführen kann, entgleitet plötzlich der Dolch seinen zitternden Händen, und seine Blicke bleiben wie gebannt an einem Miniaturbild haften, das die Schlafende in einem Medaillon am Halse trägt. Eine furchtbare Erregung bemächtigt sich seiner. Das Bild in jenem Medaillon ist sein eigenes, und die schlummernde Ellena sein einziges, langverlorenes Kind.

Nach einer erschütternden Erkennungsscene treten am folgenden Morgen beide, Vater und Tochter, die Rückkehr nach Neapel an; er, wie gewöhnlich, finster, schweigend und nachdenklich; sie erstaunt, verwirrt und von den widersprechendsten Gefühlen bewegt. Dass der düstere Mann an ihrer Seite ihr totgeglaubter Vater ist, kann sie nach den von ihm erbrachten Beweisen nicht länger bezweifeln, aber trotzdem ist es ihr nicht möglich ihm die Liebe einer Tochter entgegenzubringen oder das Grauen zu überwinden, das ihr sein sonderbares Benehmen, seine Beziehungen zu dem schurkischen Spalatro und seine in undurchdringliches Dunkel gehüllte Vergangenheit einflössen. Lange über all das nachzudenken mangelt ihr aber bald die nötige Musse, denn immer mehr und mehr beginnt die übrigens höchst eindrucksvoll geschilderte Reise beschwerlich und gefahrvoll zu werden. Doch davon und von den verschiedenen Abenteuern, die die beiden zu bestehen haben, ein ander Mal, hier nur so viel, dass nach

glücklicher Ankunft in Neapel Ellena bis auf weiteres Aufnahme bei der ihr befreundeten Äbtissin von La Pietà findet, während Schedoni, beseelt von dem Wunsche die Heirat seiner Tochter mit Vivaldi möglichst bald vollzogen zu sehen, sofort nach Rom aufbricht, um dort die nötigen Anstalten zu der Befreiung des letzteren zu treffen. Bevor wir uns nun mit dem Ergebnis dieser Bestrebungen Schedonis näher befassen, dürfte es sich empfehlen einen Blick auf die Schicksale Vivaldis seit seiner Trennung von Ellena zu werfen. Wie noch von früher her erinnerlich sein wird, war derselbe unmittelbar nach jenem verhängnisvollen Überfall am See von Celano an die Häscher der Inquisition übergeben und von diesen vor das Inquisitionstribunal zu Rom geschleppt worden. Dort, in dem Kerker dieser furchtbaren Körperschaft, wo alles noch viel grausiger und überwältigender ist wie in dem Hause Spalatros, trifft, um das Mass der Schrecken voll zu machen, der arme Gefangene von neuem mit dem geheimnisvollen Mönch von Paluzzi zusammen. Erscheinung und Auftreten des letzteren haben in dieser veränderten Umgebung an Unheimlichkeit und Furchtbarkeit noch zugenommen. In den Folterkammern, in den tiefsten Kerkern, in den stark bewachten Gefängnisgängen, ja sogar bei den geheimsten Sitzungen der Inquisition und dem Verhöre Vivaldis ist er zugegen, dort lautlos auftauchend und vorübergleitend, hier ungesehen in der Nähe des Angeklagten verweilend und diesem zur Bestürzung des Tribunals mit durchdringender Stimme die verschiedensten Fragen vorlegend. „Who is come amongst us?“ said the vicar-general, in the voice of a person, who means to inspire others with the awe he himself suffers. „Who is come amongst us?“ he repeated, in a louder tone. Still no answer was returned; but again a confused murmur sounded from the tribunal, and a general consternation seemed to prevail. No person spoke

with sufficient pre-eminence to be understood by Vivaldi; something extraordinary seemed to be passing, and he waited the issue with all the patience he could command. Soon after he heard doors opened, and the noise of people quitting the chamber. A deep silence followed; but he was certain that the familiars were still beside him, waiting to begin their work of torture. After a considerable time had elapsed, Vivaldi heard footsteps advancing, and a person give orders for his release, that he might be carried back to his cell. When the veil was removed from his eyes, he perceived that the tribunal was dissolved, and that the stranger was gone. The lamps were dying away, and the chamber appeared more gloomily terrific than before" [1]).

Fast noch grauenhafter wie die eben angeführte Scene im grossen Sitzungssaale der Inquisition ist der Auftritt, der sich wenige Stunden später im Kerker Vivaldis abspielt. Dort hat gegen Mitternacht ein wohlthätiger Schlummer den unglücklichen Gefangenen kaum der rauhen Wirklichkeit entrückt, als ihm mit einem Mal im Traume däucht, der Mönch stehe vor ihm an seinem Lager und ziehe stirnrunzelnd einen blutbefleckten Dolch aus seinem Gürtel. Zum Tode erschrocken fährt bei dieser Vorstellung Vivaldi in die Höhe und — welche Feder vermöchte sein Entsetzen zu beschreiben — erblickt vor sich, genau so wie er sie im Traume gesehen hat, die Gestalt des geheimnisvollen Warners von Paluzzi. Mit den Worten: „Ask no questions, but answer me", alle Fragen seines bestürzten Gegenüber abschneidend hebt nach einigen Bemerkungen über Schedoni der Mönch sogleich an dem erstaunten Jüngling mitzuteilen, dass man ihn am folgenden Tage abermals vor das Tribunal bringen und daselbst über sei-

[1]) The Italian, III. 162. 163.

nen Verkläger Schedoni ausforschen werde. Aufgefordert zu erzählen, was ihm von der Vergangenheit des letzteren bekannt sei, solle er angeben, jener habe früher Ferando Count di Bruno geheissen und gehöre jetzt mit strenger Geheimhaltung seines einstigen Standes dem Dominikanerkloster zu Neapel als Bruder Schedoni an. Nach dem Grunde solcher Namensverhehlung di Brunos — oder wie wir ihn auch fernerhin nennen wollen, Schedonis — befragt solle er (Vivaldi) die Inquisition an diesen selbst, sowie einen gewissen Ansaldo di Rovalli verweisen und verlangen, dass man den letzteren veranlasse die Verbrechen zu enthüllen, die ihm am Abend des 24. April 1752 in einem Beichtstuhl der schwarzen Büsser zu Neapel bekannt worden seien. Lautlos und plötzlich, wie er gekommen, ist nach diesen Worten der Mönch verschwunden, Vivaldi in stummer Bestürzung über das eben Gehörte zurücklassend. So wie es von ihm vorausgesagt worden ist, trägt sich auch in der folgenden Nacht alles zu. Von neuem einem peinlichen Verhör unterworfen sieht sich im Verlaufe desselben Vivaldi gezwungen dem Tribunal die Äusserungen des Mönches zu unterbreiten, unterlässt aber dabei nicht zu erklären, auf welch unglaubliche Weise er von allem dem Kenntnis erhalten hat. In wortlosem Staunen lauschen die sonst so unerschütterlichen Inquisitoren der aufregenden Erzählung ihres Gefangenen, um schliesslich, nicht ohne dass sich einige Male die Stimme des wiederum unsichtbar gegenwärtigen Mönches eingemischt hätte, die Sitzung abzubrechen und in einer geheimen Versammlung über die Vernehmung Schedonis und Ansaldos zu beraten. Gemäss den dort gefassten Beschlüssen werden beide, Schedoni und Ansaldo, der eine auf dem Wege nach Rom, der andere in seinem Kloster zu Neapel, verhaftet, und mit Vivaldi zusammen einem ausserordentlichen Gerichtshof zur Verantwortung über-

wiesen. Das Ergebnis dieser ausführlich geschilderten und zudem ziemlich verwickelten Verhandlungen ist in wenigen Worten das folgende. Ferando Count di Bruno hat, wie an jenem 24. April 1752 dem Bussprediger Ansaldo di Rovalli von einem verkappten Unbekannten gebeichtet worden ist, im Verein mit dem ihm ergebenen Spalatro seinen älteren Bruder meuchlings erschlagen und sich späterhin auch der Witwe desselben, die er erst gezwungen hatte sein Weib zu werden, durch Mord entledigt. Dass das alles sich wirklich so zugetragen hat, und der damals im Beichtstuhl anwesende Fremde kein anderer als di Bruno selbst gewesen ist, glaubt Ansaldo aus verschiedenen Gründen als sicher hinstellen zu können, nicht aber wagt er es mit Bestimmtheit zu behaupten, dass der vor ihm stehende Schedoni und der seit langem verschollene Graf ein und dieselbe Person seien. Dies jedoch ergiebt sich klar und unzweideutig aus dem Zeugnis des nunmehr zum ersten Mal öffentlich hervortretenden Mönches und wird noch bestätigt durch die Verlesung von des kürzlich verstorbenen Spalatro letztem Geständnis, sowie die Aussagen eines alten Dieners der Familie di Bruno. Was den Mönch betrifft, so erfahren wir bei dieser Gelegenheit von ihm, dass er nichts weiter als ein ehemaliger Helfershelfer Schedonis und Dominikaner aus Neapel ist, der seit seinem Eintritt in den Dienst der Inquisition einen unauslöschlichen Hass auf seinen früheren Herrn und Meister geworfen hat.

Von nun ab drängen sich die Ereignisse in rascher Aufeinanderfolge. Noch ehe der auf Tod lautende Spruch der Inquisitoren an Schedoni vollzogen werden kann, macht dieser seinem Leben durch Gift ein Ende, nachdem er zuvor noch an seinem Verräter, dem ränkevollen Mönch von Paluzzi, fürchterliche Rache genommen hat. Da schon vorher auch die Marchesa das Zeitliche gesegnet hat, Vi-

valdi frei, und Ellena, wie sich nachträglich herausstellt, nicht das Kind Schedonis, sondern seines von ihm ermordeten älteren Bruders ist, steht der Hochzeit des vielgeprüften Paares kein Hindernis mehr im Wege, und mit Zustimmung des alten ausgesöhnten Marchese schliessen beide nun am Altar den Bund fürs Leben.

Wenn wir uns nun im folgenden einer eingehenderen Besprechung von „The Italian" zuwenden, so wird, wie bei den früheren Werken Mrs. Radcliffes, es auch hier als erstes unsere Aufgabe sein Hintergrund und Schauerscenen einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Was da zunächst den ersteren, den Hintergrund des Ganzen, betrifft, so wird man schon bei der Lektüre der vorangeschickten Inhaltsangabe bemerkt haben, dass er sich in mehrfacher Hinsicht wesentlich von dem von „The Romance of the Forest" und „The Mysteries of Udolpho" unterscheidet: Dort das alte gotische Schloss, neben dem die mithandelnden Personen so nebensächlich und unbedeutend erschienen, dass man es nicht völlig mit Unrecht als den eigentlichen Helden der Erzählung bezeichnen konnte; hier eine ganze, lange Reihe ähnlicher Bauten, die zwar unsere Aufmerksamkeit nicht unerheblich in Anspruch nehmen, dabei aber durchaus nicht wie Schloss Mazzini oder die Abtei im Mittelpunkt des Interesses stehen. Nichts aber würde nun unrichtiger sein als aus dem Ebengesagten folgern zu wollen, dass der Hintergrund im „Italian" weniger packend und anschaulich geschildert sei wie in den älteren Werken Mrs. Radcliffes, denn Beschreibungen wie die von Paluzzi, San Stefano, Spalatros Haus und dem Gefängnis der Inquisition brauchen einen Vergleich mit

denen von Udolpho oder Chateau-le-Blanc durchaus nicht zu scheuen, da sie diesen nicht nur in jeder Hinsicht ebenbürtig, sondern teilweise sogar überlegen sind. So vor allem die Beschreibungen von Spalatros Haus und vom Inquisitionsgefängnis zu Rom, die nach dem einstimmigen Urteil aller Kritiker einzig in ihrer Art dastehen und in Bezug auf Wirksamkeit alles früher Dagewesene weit in den Schatten stellen. Selbst Talfourd, der sonst immer beflissen gewesen ist unseren Roman zu Gunsten der „Mysteries of Udolpho" herabzusetzen, konnte nicht umhin dies anzuerkennen und seiner Bewunderung in beredten Worten Ausdruck zu geben. „The dreary horrors of the fisherman's cottage", heisst es in seiner Einleitung zu Mrs. Radcliffes nachgelassenen Werken, „are admirably painted"[1]), und einige Zeilen weiter „the vast prisons of the Inquisition are dim, prodigious, apparently eternal; and the style is solemn and weighty as the subject"[2]).

Fehlen der Anschaulichkeit oder Mangel an Eindruckskraft sind es also nicht, die dem Hintergrund des „Italian" zum Vorwurf gemacht werden können; bleibt demnach nur noch übrig, dass unsere Aufmerksamkeit von einem anderen in höherem Masse anziehenden Gegenstand festgehalten wird. Und so ist es in der That: Alle Schlösser der Welt, und wären sie noch so eindringlich und fesselnd geschildert, und ihre Vergangenheit in noch so geheimnisvolles Dunkel und Grauen gehüllt, würden nie und nimmer im stande sein unser Interesse abwendig zu machen von Erscheinung und Schicksal einer so furchtbaren Gestalt wie der des dämonischen Schedoni. Doch von ihm später; jetzt weiter zu der Betrachtung der Schauerszenen unseres Romans.

---

[1]) Vergl. Memoir prefixed to Gaston de Blondeville, p. 130.
[2]) do. p. 131.

Ein vom fahlen Licht des Mondes spärlich erhelltes Gelass eines alten sturmumbrausten Schlosses; eine plötzlich eintretende tiefe Stille, ein fernes Geräusch, das immer näher und näher kommt; ein rasch vorüberhuschender Schatten, der ebenso schnell verschwindet wie er aufgetaucht ist; darauf ein mehrmaliges, schauerliches Stöhnen, gefolgt von einem erneuten Losbruch der Elemente; und dann am Schluss das Ganze nichts weiter als ein Spiel unserer abergläubischen Phantasie oder eine Reihe sonderbarer Zufälle — solchergestalt oder wenigstens ähnlich waren die Mittel, mit denen Mrs. Radcliffe bisher bei ihren Lesern Furcht und Entsetzen zu erzeugen gesucht hatte. — Ganz anders in unserem Roman, wo zu diesem Zwecke Mrs. Radcliffe sich eines viel mächtigeren Hebels, der vollen unumschränkten Herrschaft des Katholizismus, bediente und dadurch den ganzen Schreckensapparat desselben, fanatische Klosterbewohner, verruchte Priester, grauenhafte Kerker und Folterkammern, blutgierige Häscher und Schergen, kurz alle Donner des Vatikans und alle Greuel der Inquisition zu ihrer Verfügung hatte. Dieses neue Material, das übrigens schon einige Jahre früher von Lewis im „Monk" mit grossem Erfolg verwendet worden war[1]), gab aber Mrs. Radcliffe nicht bloss eine Menge wirksamer und schier unerschöpflicher Hilfsmittel in die Hand, sondern ermöglichte es ihr auch ihrem Roman einen Anstrich von Wahrscheinlichkeit zu verleihen und solche eingebildete Schrecken und scheinbar übernatürliche Ereignisse, wie die oben geschilderten, zurücktreten zu lassen zu Gunsten von Scenen wahren Grauens und Schreckens, die ja schon ihrer ganzen Natur nach dazu angethan sind einen nachhaltigeren Eindruck hervorzubringen als jene, die sich zuletzt

[1]) Über den Einfluss von Lewis' Monk auf „The Italian" vergl. weiter unten S. 127 ff.

jedesmal in eitel Dunst und Rauch auflösen. Dass unter solchen Verhältnissen die Schauerscenen des „Italian“ äusserst wirksam ausgefallen sind, braucht bei dem zur Genüge bekannten Geschick der Verfasserin wohl kaum noch ausdrücklich hinzugefügt zu werden: Das hier beschriebene Wüten der Inquisition, die aller Gerechtigkeit hohnsprechende Art des Verfahrens der Inquisitoren, die an aufregenden Zwischenfällen überaus reichen Verhöre, die Unterredungen Schedonis mit der Marchesa, die Scenen in Spalatros Haus, die Heimreise nach Neapel und der Tod Schedonis, das alles ist in der That nicht nur von unendlich grösserer Nachhaltigkeit wie die Wunder von Udolpho und Chateau-Le-Blanc, sondern dabei auch noch so voll von Grauen und Schrecken wie seit Dante's Inferno wohl selten ein zweites Buch wieder.

Bei weitem nicht so viel des Anerkennenden und Neuen wird zu sagen sein, wenn wir nun bei der Besprechung der scheinbar überirdischen Ereignisse unseres Romanes von den Erscheinungen des Mönches von Paluzzi zu reden haben werden. Zweierlei ist es, was wir an denselben hier nachdrücklich rügen möchten, ihre grosse Ähnlichkeit mit den Erscheinungen auf der Schlossmauer von Udolpho[1]) und die unzulängliche Art und Weise, in der sie am Ende des Buches erklärt werden. So erfahren wir z. B. nicht, wie der Mönch — der doch nichts weiter als ein gewöhnlicher Sterblicher und Inquisitionsbeamter sein soll — im stande war allerlei bevorstehende Ereignisse vorauszusagen[2]) und zu Rom eine so ungeheuere Verwirrung unter dem Inquisitionstribunal anzurichten[3]). Völlig unverständlich bleibt ferner, warum der Mönch seinen ehemaligen Freund Schedoni mit so unversöhnlichem Hass

[1]) S. o. S. 72 f. [2]) S. o. S. 102. [3]) S. o. S. 109 f.

verfolgt und nicht eher ruht, als bis er ihn dem sicheren Verderben geweiht hat.

Am Schluss dieser Betrachtung noch einiges über die Schauergeschichten, die bei Gelegenheit der Reise Schedonis und Ellenas nach Neapel in den Roman eingeflochten worden sind. War bei den Erscheinungen des Mönches von Paluzzi wenigstens noch der Versuch gemacht worden eine wenn auch unbefriedigende Erklärung abzugeben, so findet sich hier von einer solchen nirgends eine Spur, und die Beziehungen Spalatros zu dem rätselhaften Baróne di Cambrusca, sowie die Verbrechen, die beide mit Schedoni zusammen ausgeführt haben, bleiben in völliges Dunkel gehüllt. Diese auf den ersten Blick scheinbar unbegreifliche Nachlässigkeit der Verfasserin kann man sich auf zwei Arten erklären; entweder — und das ist die Ansicht aller bisherigen Kritiker[1]) — hat sie im Lauf der Erzählung ihren ursprünglichen Plan geändert und dabei vergessen die hier gemachten Andeutungen wieder aufzunehmen, oder, — was wohl das Richtigere sein dürfte — überhaupt nie daran gedacht jemals wieder auf Äusserungen zurückzukommen, die wie bei Lord Byron nur dazu dienen sollen den Helden (Schedoni in diesem Falle) recht unergründlich und geheimnisvoll erscheinen zu lassen. Dieser letzteren Annahme scheint schon deshalb der Vorzug vor der anderen zu gebühren, weil Mrs. Radcliffe eine viel zu sorgfältige Arbeiterin war, um bei der Ausführung des Ganzen beabsichtigte Einzelheiten wegzulassen oder zu übergehen, und es ausserdem mit den grössten Schwierigkeiten verknüpft gewesen wäre an einem so verwickelten Plan wie dem des „Italian" wesentliche Abänderungen vorzunehmen. Von ganz besonderem Interesse ist in diesen Schauergeschichten die Erzählung von dem alten Turme

[1]) Vergl. Scott, Lives of the Novelists, II. 60.

des Baróne di Cambrusca. Wie die Herzogin von Buccleuch in Walter Scott's „Lay of the last Minstrel“ [1]) und Manfred in Byrons gleichnamigem dramatischen Gedicht [2]) zieht sich auch der Baróne di Cambrusca Nacht für Nacht in ein altes Turmzimmer zurück, das ausser ihm nie jemand betreten darf. Was er dort treibt, weiss niemand, und auch wir erfahren darüber nichts weiter als: „If those walls could but speak, they could tell strange things, for they have looked upon sad doings..... He had always a lamp burning there; and sometimes in the night he has been heard—Once, indeed, his valet happened to—“ [3]). Gleich Manfred findet auch der Baróne in seinem Turm ein schreckliches Ende.

Mit Erledigung der Schauerscenen, scheinbar überirdischen Ereignisse u. s. w. kommen wir nun zu dem lohnendsten Teil unserer Aufgabe, zu der Betrachtung der trefflich gezeichneten Gestalt Schedonis. Eröffnet sei dieselbe mit der im zweiten Kapitel des Romanes enthaltenen Beschreibung der Person Schedonis [4]), in Anlehnung an welche hier versucht werden soll den Nachweis zu führen, dass der Heldentypus, wie wir ihn in einzelnen Dichtungen Lord Byrons vorfinden, von Mrs. Radcliffes Schedoni herstammt oder zum mindesten stark von ihm beeinflusst worden ist.

„His figure was striking, but not so from grace; it was tall, and, though extremely thin, his limbs were large and uncouth, and as

---

[1]) W. Scott, Lay of the last Minstrel, I. 1.
[2]) Byron, Manfred, Act III. Scene III.
[3]) The Italian, III. p. 34. 35.
[4]) ibid. I. 98 f.

he stalked along, wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in its air; something almost superhuman.

The Giaour p. 72.
„His floating robe around him folding,
Slow sweeps he through the column'd aisle;
With dread beheld, ...“
. . . . . .
„If ever evil angel bore
The form of mortal, such he wore,
By all my hope of sins forgiven,
Such looks are not of earth nor heaven!“

His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, encreased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror.

Giaour, p. 72.
„That pale brow“. . . . „That livid cheek“.
Corsair I, 9
„His forehead high and pale..“
Lara I, 5
„His livid face“.

Giaour, p. 71
„Dark and unearthly is the scowl
That glares beneath his dusky cowl:
The flash of that dilating eye
Reveals too much of times gone by“.

An habitual gloom and severity prevailed over the deep lines of his countenance; and his eyes were so

Corsair I, 9
„His features' deepening lines.“

piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice. There was something in his physiognomy extremely singular, and that cannot easily be defined. It bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated.

Corsair I, 9

„There breathe but few whose aspect might defy
The full encounter of his searching eye:
He had the skill, when Cunning's gaze would seek
To probe his heart and watch his changing cheek,
At once the observer's purpose to espy,
And on himself roll back his scrutiny".

Lara I, 5

„That brow in furrow'd lines had fix'd at last,
And spake of passions, but of passion past:
The pride, but not the fire, of early days,
Coldness of mien, and carelessness of praise;
A high demeanour, and a glance that took
Their thoughts from others by a single look".

He would sometimes abstract himself from the society for whole days together, or when with such a disposition he was compelled

Lara I, 9

„And oft, in sudden mood, for many a day,
From all communion he would start away".

to mingle with it, he seemed unconscious where he was, and continued shrouded in meditation and silence till he was again alone. There were times when it was unknown whither he had retired, notwithstanding that his steps had been watched, and his customary haunts examined. No one ever heard him complain.

Giaour p. 71.
„But broods within his cell alone,
His faith and race alike unknown".
Vergl. ferner Corsair I, 6.

For whatever reason, he was never heard to mention a relative, or the place of his nativity, and he artfully eluded every enquiry that approached the subject, which the curiosity of his associates had occasionally prompted.

Vergl. Giaour p. 71.

Vergl. das obige Citat: „Giaour" p. 71.

Ferner: „Giaour" p. 76.
„He pass'd—nor of his name and race
Hath left a token or a trace".
Lara I, 6.

Some few persons in the convent, who had been interested by his appearance, believed that the peculiarities of his manners, his severe reserve and unconque-

„Not much he loved long question of the past,"..
.....
„But what he had beheld he shunn'd to show,
As hardly worth a stranger's care to know;
If still more prying such inquiry grew,
His brow fell darker, and his words more few".

rable silence, his solitary habits and frequent penances, were the effect of misfortune preying upon a haughty and disordered spirit; while others conjectured them the consequence of some hideous crime gnawing upon an awakened conscience.

Lara I, 7

„And things more timid that beheld him near,
In silence gazed, or whisper'd mutual fear;
And they the wiser, friendlier few confess'd
They deem'd him better than his air express'd".

„Giaour" p. 71.

„And here it soothes him to abide
For some dark deed he will not name".

„Giaour" p. 71.

Among his associates no one loved him, many disliked him, and more feared him [1]).

„From him the half-affrighted Friar
When met alone would fain retire".

Corsair I, 11.

„Lone, wild, and strange, he stood alike exempt
From all affection and from all contempt".

Vergl. ferner Lara I,17,18.

---

[1]) Vergl. auch The Italian II, 273.

Citate nach der Ausgabe von „Black and Armstrong". Leipzig 1837.

Aber nicht nur äussere Erscheinung und einzelne kleine Züge, sondern der ganze Charakter und Lebenslauf Schedonis überhaupt fordern zu einem Vergleich mit dem Byron'schen Helden heraus.

Wie Lara [1]) und Childe Harold [2]) hat auch der aus alter, vornehmer Familie stammende Schedoni [3]) in seiner Jugend ein zügelloses ausschweifendes Leben geführt und schliesslich den heimatlichen Herd mit der Fremde vertauscht. „Concerning several years of his life, from this period, nothing was generally known; and, when he was next discovered, it was in the Spirito Santo convent at Naples, in the habit of a Monk, and under the assumed name of Schedoni. His air and countenance were as much altered as his way of life; his looks had become gloomy and severe, and the pride, which had mingled with the gaiety of their former expression, now discovered itself in the austerity of silence [4]). Von dem, was ihm in der Zwischenzeit begegnet, und wo er gewesen ist [5]), erfahren wir hier kein Wort, nur so viel leuchtet durch, dass seine Vergangenheit eine wild bewegte gewesen sein muss, und dass er wie der Giaur [6]) und Korsar [7]) mit wüsten Gesellen gehaust, wie Lara und Manfred schwere unsühnbare Schuld auf sich geladen hat. Ruhe und inneren Frieden findet er im Kloster ebensowenig wie der Giaur [8]). Gleich diesem sehen wir ihn dort allzeit eifrig bestrebt über seine Her-

---

[1]) Lara I, 2, 3.
[2]) Childe Harold I, 2 f.
[3]) The Italian II, 269 f.
[4]) The Italian II, 271. Vergl. dazu: „Giaour", p. 71 und Lara I, 5, 6, 8.
[5]) S. Lara I, 3, 4, 6.
[6]) S. Giaour p. 69.
[7]) S. Corsair I, 11 f.
[8]) Vergl. „Giaour" p. 71, 72.

kunft und Vergangenheit einen undurchdringlichen Schleier zu breiten [1]), gleich Lara vor keinem Verbrechen zurückschrecken, wenn seine Sicherheit bedroht, und sein Geheimnis in Gefahr ist [2]). So artet er zu einem immer grösseren Verbrecher aus und häuft Schandthat auf Schandthat, wie der Giaur dabei unaufhörlich gequält von den furchtbarsten Seelenkämpfen [3]), die er durch neue Vergehen vergebens zu betäuben sucht. Von seinem Elend, der Verwüstung in seinem Innern, aber macht er niemand Mitteilung [4]), da seine Schuld so ungeheuer gross ist, dass sie weder je vergeben noch durch ein Geständnis gemildert werden kann. Erst im Angesicht des Todes lässt er sich zu einem teilweisen Bekenntnis seiner Thaten herbei [5]), den grössten Teil seiner Geheimnisse aber nimmt er mit sich ins Grab [6]); wie Lara [7]) bis zum letzten Augenblick unversöhnlich und von Menschenverachtung beseelt.

Gänzlich bar aller guten Eigenschaften ist aber deshalb Schedoni durchaus nicht. Wie fast allen Byron'schen Helden ist auch ihm ein versöhnender Zug eigen: Die Liebe zu seiner vermeintlichen Tochter Ellena, für deren künftiges Wohlergehen er sich selbst noch im Augenblick seines Todes lebhaft besorgt zeigt. — Andrerseits kann freilich auch nicht geleugnet werden, dass sich in dem Wesen Schedonis manches findet, was ihn von dem Heldentypus Lord Byrons verschieden erscheinen lässt. Von ursprünglich idealer Veranlagung oder einer Art edlen

---

[1]) „Giaour" p. 71.
[2]) Lara II, 24.
[3]) Giaour p. 71, 72.
[4]) Ganz ähnlich bei dem Giaur, Lara und Manfred.
[5]) Vergl. Giaour p. 76.
[6]) Ebenso Lara.
[7]) Vergl. Lara II, 18. Ebenso Christian in „The Island". (IV, 12.)

Verbrechertums, wie z. B. bei Manfred[1]) und dem Korsaren[2]), kann bei Schedoni überhaupt nicht die Rede sein. Ebenso können die Worte aus Lara[3])

„Ambition, glory, love, the common aim,
That some can conquer, and that all would claim,
Within his breast appear'd no more to strive, . . ."

auf ihn keine Anwendung finden, denn Ruhmsucht und Ehrgeiz sind, wie wir im Verlaufe des Romanes sehr bald gewahren, zwei hervorstechende Eigenschaften in Schedonis Charakter[4]), denen zu Liebe es ihm auf ein Verbrechen mehr oder weniger nicht ankommt. Das und einige im folgenden noch zu erwähnende kleinere Züge ist im grossen ganzen aber auch alles, worin sich Schedoni von dem Byron'schen Übermenschentypus unterscheidet; im Verhältnis also so wenig, dass sich gegen eine Herleitung des letzteren von Mrs. Radcliffes Schedoni kaum etwas wesentliches einwenden lassen wird. Und so möchten wir den Ursprung des Byron'schen Heldentypus, wie wir ihn in dem Corsair, Giaur, Lara u. a. verkörpert finden, nicht wie Kraeger[5]) bei Milton und Schiller, sondern eben bei unserem Schedoni suchen; ebenso wie wir den geheimnisvollen, interessanten Abenteuerer, dessen Rolle Lord Byron von Zeit zu Zeit zu spielen liebte, als die Erfindung Mrs. Radcliffes bezeichnen möchten.

Wie überhaupt in dem ganzen Roman[6]), so lassen

---

[1]) Vergl. Manfred, Act III. Scene I, p. 188.

[2]) Corsair I, 11.

[3]) Lara I, 5.

[4]) Hierin gleicht Schedoni Christian in „The Island". Vergl. auch „The Italian" II, 273 f.

[5]) Dr. H. Kraeger. Der Byronsche Heldentypus. Habilitationsschrift. München 1898.

[6]) S. weiter unten S. 127 ff.

sich auch bei Schedoni Spuren von dem Einfluss von Lewis' „Monk" feststellen. Vornehmlich ist es die Gestalt des Monk Ambrosio selbst gewesen, von der vereinzelte Züge auf Schedoni übertragen worden sind. — Gleich Ambrosio versteht Schedoni sein ehrgeiziges Streben erfolgreich zu verbergen und sich Zutritt zu achtbaren Familien zu verschaffen. Gewandt und schlau wie jener, weiss er sich binnen kurzem das volle Vertrauen der Marchesa zu erwerben und diese ganz nach seinem Willen und Gefallen zu leiten. Unter dem Deckmantel geheuchelter Frömmigkeit sehen wir ihn gleich Ambrosio die grässlichsten Thaten vollbringen; wie dieser die Mutter und Schwester, ermordet er die Gattin und den Bruder. In Bezug auf äussere Erscheinung, geheimnisvollen Nimbus, übermenschliches Wesen und Eindrucksfähigkeit überhaupt kann freilich Ambrosio mit Schedoni nicht verglichen werden. Viel mehr wie Ambrosio erinnert da an den letzteren (besonders was das übermenschliche Wesen anbetrifft) die dämonische Mathilde, Ambrosios ruchlose Beraterin.

Kurz fassen können wir uns bei der Betrachtung der anderen Personen unseres Romanes, da diese mit nur wenigen Ausnahmen Vertreter bereits früher dagewesener Typen sind. Wie in Spalatro der Typus des notorischen Bösewichtes und in Paulo der Repräsentant des geschwätzigen Bediententums, so tritt uns in Vivaldi der Abkömmling von Walpole's Theodore, in Ellena die wohlbekannte Mädchengestalt vom Schlage Adelines und Emilys entgegen. Trefflich gezeichnet ist dagegen die stolze Marchesa di Vivaldi. Wie die Priorin im „Monk", der sie überhaupt in auffallender Weise gleicht, ist die Marchesa Mrs. Radcliffes eine leidenschaftliche, ränkevolle Frau, die sich bei der Ausführung eines einmal geplanten Vorhabens durch nichts beirren lässt, sondern mit zäher Energie unentwegt auf ihr Ziel losschreitet. Den besten Einblick in ihr Inneres

gewährt die Scene zwischen ihr und Schedoni in der Kirche San Nicola[1]), wo sie, die bisher noch nie den Weg des Verbrechens betreten hat, sich vor die Wahl gestellt sieht es entweder jetzt zu thun oder für immer auf die Verwirklichung ihrer Lieblingsideen zu verzichten. Der zerrissene Zustand ihrer Seele und ihre Gewissensqualen werden bei dieser Gelegenheit von Mrs. Radcliffe meisterhaft geschildert.

An den „Monk" erinnern aber in „The Italian" nicht bloss die Zeichnung einzelner Personen und die Darstellung der Inquisition, sondern auch die Verwendung von einer Anzahl anderer Umstände und Begebenheiten. — Wie Vivaldi mit Ellena und ihrer Tante Signora Bianchi zum ersten Male im Gotteshaus zusammentrifft, so sieht auch im „Monk" Lorenzo seine künftige Geliebte Antonia und deren Tante Leonella zuerst in der Kathedrale von Madrid. Im „Italian" wünscht Signora Bianchi die Hochzeit der Liebenden möglichst zu beschleunigen, weil sie ihren Tod nahen fühlt und die Zukunft ihrer Nichte gern gesichert wissen möchte — im „Monk" sehen wir aus ganz ähnlichen Gründen Elvira geneigt ihre Tochter Antonia baldigst mit einem ehrbaren Mann zu verheiraten. Wie in unserem Roman Ellena kurz nach ihrer Verlobung von der Seite Vivaldis gerissen und nach San Stefano geschleppt wird, so sieht sich auch im „Monk" Agnes von Don Raymond getrennt und ins Kloster gesperrt. Hier wie dort ist es eine mitleidige Nonne — Olivia im „Italian", Ursula im „Monk" —, die sich der unglücklichen Mädchen freundlich annimmt und sie vor den tyrannischen Gelüsten der hartherzigen Äbtissin schützt; hier wie dort wird unter unsäglichen Schwierigkeiten durch Niederlegen eines Briefes zwischen den Liebenden ein Plan zur Flucht vereinbart,

[1]) S. oben S. 105 f.

hier wie dort unter tausend Gefahren an die Ausführung desselben gegangen. Während es aber Vivaldi und Ellena gelingt aus San Stefano zu entkommen und sich fürs nächste aller Verfolgung glücklich zu entziehen, läuft der Fluchtversuch von Don Raymond und Agnes unglücklich ab, und der erstere muss ohne die Geliebte das Kloster verlassen. Von den übrigen Vorgängen im „Italian" erinnert besonders der Aufenthalt Ellenas im Hause Spalatros lebhaft an den Lewis'schen Roman. Wie die Räuberhütte im „Count Fathom" — die, wie wir übrigens später noch sehen werden, Lewis bei der Schilderung seiner Räuberbehausung als Vorbild vorgeschwebt hat — sind auch Spalatros Wohnung und das Räuberhaus, in das im „Monk" Don Raymond gerät, Mord- und Raubhöhlen im schlimmsten Sinne des Wortes. In allen drei Romanen werden Lage und Seelenzustand der von den Banditen gefangen gehaltenen Personen ziemlich übereinstimmend geschildert: Wie bei Smollet und Mrs. Radcliffe wagt auch bei Lewis der Held nicht seine Augen zum Schlafe zu schliessen; in atemloser Spannung lauscht er auf seinem Zimmer den dann und wann zu ihm heraufschallenden Worten der Räuber, von deren schonungsloser Mordgier das Schlimmste für ihn zu befürchten steht. An den „Monk" aber erinnert hier bei Mrs. Radcliffe vor allem jene Scene, wo Schedoni sich bei der schlafenden Ellena einschleicht, um sie nach dem Willen der Marchesa dem Tode zu überantworten. Wie Ambrosio im „Monk", so steht auch hier im „Italian" der sich nichts dergleichen vermutende Schedoni im Begriff seiner nächsten Blutsverwandten den Dolch in die Brust zu stossen, wie jener ist er dabei von furchtbaren Ahnungen bestürmt und zögert lange, ehe er seinen Arm zum tötlichen Streich erhebt. Während aber Lewis bei dieser Gelegenheit nichts Besseres zu thun gewusst hat, als Greuel auf Greuel zu

häufen und Ambrosio schliesslich Mutter und Schwester ermorden zu lassen, hat Mrs. Radcliffe es verstanden hieraus eine Scene zu schaffen, die nach Dunlop's [1]) Meinung weder von Shakespeare noch überhaupt von einem romantischen oder dramatischen Dichter je übertroffen worden ist. „The fine scene", heisst es bei Scott in Bezug auf diese Stelle, „where the monk, in the act of raising his arm to murder his sleeping victim, discovers her to be his own child, is of a new, grand, and powerful character, and the horrors of the wretch, who, on the brink of murder, has but just escaped from committing a crime of yet more exaggerated horror, constitute the strongest painting which has been under Mrs. Radcliffe's pencil, and are well fitted to be actually embodied on canvass by some great master"[2]). Vergleichspunkte bietet ferner die Katastrophe in den zwei Romanen dar. — Bei beiden, bei Lewis sowohl wie bei Mrs. Radcliffe, finden wir das Bestreben den Schluss ihrer Romane möglichst wirksam zu gestalten, beide haben dies durch eindrucksvolle Schilderungen des Todes ihrer Hauptpersonen zu erreichen gesucht. Wie fast überall, so gebührt auch hier dem „Italian" der Vorzug vor dem „Monk"; denn berührt in dem letzteren das Ende Ambrosios abstossend und widerlich, so wirkt bei Mrs. Radcliffe der Ausgang Schedonis furchtbar und versöhnend zugleich, versöhnend, weil der Sterbende noch beim Nahen des Todes die zärtlichste Sorge um Ellena an den Tag legt, furchtbar, weil er bis zum letzten Augenblick von Rachegedanken erfüllt ist und mit einem Freudenschrei über das Ende seines von ihm vergifteten Gegners verscheidet.

Wie die vorangegangene Betrachtung lehrt, sind also fast alle die bedeutenden Partieen des „Italian" — die

---

[1]) Dunlop's History of fiction, III, 396.

[2]) Scott, Lives of the Novelists, II, p. 57.

Vorgänge in San Stefano, in Spalatros Haus, in der Inquisition, der Tod Schedonis u. a. m. — unter dem Eindruck des Lewis'schen Romans entstanden. Wenn demzufolge auch nicht so originell wie die bisher besprochenen Werke Mrs. Radcliffes, so gebührt dennoch dem „Italian" die erste Stelle unter diesen wie unter allen Gothic Romances überhaupt: Frei von den geschmack- und bisweilen sinnlosen Ungeheuerlichkeiten der Romane Lewis' und Maturins ist „The Italian" den zwei anderen grossen Gothic Romances Mrs. Radcliffes in Bezug auf Wirkungsfähigkeit, Wahrscheinlichkeit der Handlung, Trefflichkeit des Stils und Einheitlichkeit des Plans und der Entwicklung weit überlegen und zeichnet sich überdies vor ihnen noch — ohne der vorzüglich gezeichneten Gestalt Schedonis zu gedenken — durch grössere Knappheit der Darstellung und Abwesenheit gröblicher historischer Verstösse aus.

Fünf Jahre waren seit der Veröffentlichung des „Italian“ vergangen, als ein Besuch von Warwick Castle und Kenilworth Mrs. Radcliffe die Idee eingab einen Roman zu schreiben, dessen Handlung sich in einem der beiden Schlösser abspielen sollte. Wenige Monate später hatte Mrs. Radcliffe ihr Vorhaben bereits zur Ausführung gebracht, und „Gaston de Blondeville, or The Court of Henry III. keeping Festival in Ardenne“ lag der Drucklegung harrend in ihrem Schreibpult. Aber Jahr auf Jahr verging, ohne dass der Roman aus seiner Vergessenheit hervorgeholt und der Leserwelt übergeben wurde, und als dies dann endlich nach dem Tode der Verfasserin durch Talfourd im Jahre 1826 geschah, war die Zeit der Gothic Romance längst vorüber, und „Gaston de Blondeville“ konnte nicht einmal mehr einen Achtungserfolg erringen. Heutzutage ist das Werk völlig von der Bildfläche verschwunden und selbst dem Litterarhistoriker kaum mehr als dem Namen nach bekannt[1]).

Bevor wir nun die Besprechung unseres Romanes beginnen sei mit kurzen Worten auf die Aufgabe hingewiesen, die Mrs. Radcliffe sich bei der Abfassung desselben gestellt hatte. Diese war, wie sich bei genauerem Zusehen ergiebt, eine doppelte; nämlich erstens auf Grund eingehender historischer Studien einen Roman zu schreiben,

[1]) Ins Französische übertrug den Roman Defauconpret, der Übersetzer der Romane Walter Scotts. (Gaston de Blondeville, Paris 1826, 3 vols.)

in dem vom Leben und Treiben an einem mittelalterlichen Hof ein getreues Bild entworfen werden sollte und zweitens beim Leser Furcht und Schrecken zu erzeugen nicht durch scheinbar übernatürliche Begebenheiten und andere grauenhafte Vorgänge, sondern wie Walpole und Miss Reeve durch wirklich überirdische Ereignisse und geisterhafte Erscheinungen. Wie und mit welchem Erfolg Mrs. Radcliffe diese ihre Aufgabe gelöst hat, wird sich bei der im folgenden vorzunehmenden Besprechung des Werkes zeigen, die wir jetzt mit einer kurzen Inhaltsangabe eröffnen wollen.

Gaston de Blondeville, der einflussreiche und glückliche Günstling Heinrichs III. von England, hat mit dem Abt von Saint-Mary in früheren Jahren den Johanniterritter Reginald de Folville meuchlings ermordet und sieht sich nun von einem Vetter desselben, Hugh Woodereeve mit Namen, beim König in Kenilworth wegen Totschlag verklagt. Sein Glück scheint jedoch Gaston auch in dieser misslichen Lage treu bleiben zu wollen, denn bereits wenige Tage später wird allen eintretenden Wunderzeichen und Erscheinungen zum Trotz Hugh Woodereeve von den verblendeten Richtern des Königs als Verleumder und Zauberer zum Tode verurteilt. Doch ehe noch dieser ungerechte Spruch zur Ausführung gelangt, werden die beiden Mörder von ihrem Schicksal ereilt: Gaston de Blondeville fällt im Turnier zu Kenilworth von Geisterhand, und der Abt wird am nächsten Morgen tot und furchtbar entstellt in seinem Bett aufgefunden. Hugh Woodereeve aber, der tapfere Verfechter des Rechtes, wird auf Geheiss der Geister Reginalds und Gastons noch tags darauf aus seiner Haft entlassen und reich beschenkt zu den Seinen nach Bristol zurückgeschickt. Mit ihm zugleich verlässt auch König Heinrich das ihm verleidete Kenilworth, um es nie wieder in seinem Leben zu betreten.

Zunächst eine kurze Bemerkung über den Schauplatz

dieser Geschichte, das durch Sir Walter Scott nachmals so berühmt gewordene Schloss Kenilworth[1]). Wie bei allen früheren Gelegenheiten, so hat Mrs. Radcliffe auch in „Gaston de Blondeville" von dem Hintergrund eine ausführliche Schilderung entworfen, welche, ohne weniger lebendig und anschaulich zu sein wie die ihrer älteren Romane, bei aller Trefflichkeit jenes geheimnisvollen romantischen Reizes ermangelt, der uns dort so unwiderstehlich anzog und für das kommende Ausserordentliche empfänglich machte.

Von viel grösserem Interesse wie die Darstellung des Hintergrundes wird nun für uns die Betrachtung der Wunder des Romanes sein; ist doch derselbe das einzige Werk Mrs. Radcliffes, in dem sie sich des wirklich Überirdischen bezw. Geisterhaften bedient hat. Für den freilich, der nach den bisher gemachten Erfahrungen von einem derartigen Buche Mrs. Radcliffes ganz besonders hohe Erwartungen gehegt hat, dürfte die Lektüre des „Gaston de Blondeville" eine bittere Enttäuschung bedeuten: Die zahlreichen Erscheinungen des Geistes Reginalds de Folville — andere Wunder kommen kaum in Betracht — können weder auf irgendwelche Wirksamkeit noch auf Originalität Anspruch erheben. Er ist ein merkwürdiger Geist, dieser Geist Reginalds de Folville, denn nicht bloss erschlägt er im Turnier vor aller Welt Augen seinen Mörder, den Baron de Blondeville, sondern er erscheint auch bei so unpassenden Gelegenheiten und geht in dem Schlosse so häufig aus und ein, dass man zuletzt kaum noch Notiz von ihm nimmt und sich versucht fühlt ihn mit den Wor-

---

[1]) Eine Beeinflussung Walter Scotts durch Mrs. Radcliffe kann nicht stattgefunden haben, da „Gaston de Blondeville" erst 24 Jahre nach seiner Entstehung und 5 Jahre nach der Veröffentlichung von „Kenilworth" erschien.

ten zu begrüssen, die Hamlet dem „Gesellen im Keller“ [1]) zuruft: „Art thou there, truepenny?“ [2]) Im Gerichtssaale beim Verhöre Woodereeves [3]), in der Schlosskapelle bei Gastons Trauung [4]), beim Hochzeitsmahl im königlichen Prunksaal [5]), überall ist er zugegen; bald wie Miss Reeves Geist geharnischt und flammende Blicke aus den Augen schiessend [6]), bald sehr gegen seine gespensterhafte Würde das Hochzeitsfest Gastons als Jongleur durch Gesang [7]) und wunderbare Schaustellungen [8]) verschönernd. Geradezu drollig wirkt aber seine letzte Erscheinung, bei der er den König mit dem sonderbaren Gruss: „The worm is my sister“, anredet. „The worm is my sister!“ The King gasping in breathless terror, said, „What art thou? Wherefore art thou come?“ The voice answered, „Give me rest — the worm is my sister. The mist of death is on me!“ The King again said, „Wherefore dost thou come?“ to which the phantom answered, „Give me rest!“ — „How may that be?“ — „Release an innocent man“. — „How may I know him to be such?“ said the King. At that moment the matin bell sounded. „My time is short“, said the vision; „if he perish for my sake, he shall not fall alone. Be warned!“ While these words still vibrated on his ear, the King again heard the chant from the chapel, and knew that they were performing the second requiem. „I am summoned“, said the vision; „My bed is in darkness; the worm is my sister. Yet my hope—“. The King,

---

[1]) Nach Schlegels Übersetzung.
[2]) Hamlet, Act I. Scene V. (Tauchnitz Edition, vol. VI. p. 26).
[3]) II, 273.
[4]) II, 14.
[5]) II, 44.
[6]) II, 384.
[7]) II, 57.
[8]) II, 69.

on looking up, saw only the dim countenance of the knight; his form had disappeared; in the next moment, the face too had passed away [1]).

Angeschlossen sei hieran die Betrachtung zweier Wunder, die uns Mrs. Radcliffe deutlich unter dem Einfluss Walpoles zeigen.

Als eines Abends Gaston de Blondeville und der Abt sich nach den Gemächern des Königs begeben, um diesem die schleunige Hinrichtung Woodereeves ans Herz zu legen, steht plötzlich der Geist neben ihnen und lässt aus einer Wunde an seiner Stirn drei Blutstropfen auf Gastons Mantel fallen. Als dann einige Tage später bei Woodereeves Vernehmung Gaston die Halskette des von ihm erschlagenen Ritters in die Hand nimmt, beginnen diese drei Blutstropfen sich frisch zu röten und den ganzen Mantel purpurn zu färben, so gleichsam vor Gericht Zeugnis gegen den Mörder ablegend. Walpoles drei Blutstropfen [2]), sowie der alte Volksglaube, dass das Blut des Ermordeten in Gegenwart des Mörders von neuem zu fliessen beginne, dürften es gewesen sein, die Mrs. Radcliffe bei diesem Wunder hauptsächlich als Vorbild gedient haben.

Noch deutlicher wie bei diesem tritt der Einfluss Wal-

---

[1]) Gaston de Blondeville, III, 20 f. Die Wendungen: „The worm is my sister — the mist of death is on me — my bed is in darkness", hat Mrs. Radcliffe der Totenmesse entnommen, in der es u. a. heisst: „Darkness is my bed, the worm is my sister. I am covered with the mist of death, nor may the sight of man behold me". Vergleiche auch hierzu das Gedicht „Margaret's Ghost" von David Mallet. (Reliques of Ancient English Poetry by Thomas Percy. London 1877, vol. III, p. 308.)

„The hungry worm my sister is,
This winding-sheet I wear:
And cold and weary lasts our night,
Till that last morn appear".

[2]) Vergl. oben S. 35.

poles bei dem folgenden Wunder hervor. Am Abend des zweiten Tages[1]) hat sich im Zimmer der Königin eine kleine Gesellschaft zusammengefunden, die von „Maister Pierre", einem normannischen Minstrel, mit Gesang und Lautenspiel unterhalten wird. Von den verschiedenen Liedern, die zum Vortrag gelangen, macht besonders eins auf die Zuhörer tiefen Eindruck, das von Sir Adomar, dem im Schlosse des von ihm getöteten Lord of Eglamore von einem sprechenden Bilde sein nahes Ende geweissagt wird:

„He looked the way that lone voice came,
And saw, by the lamp's tall spiring flame,
A portraiture on the wall beneath,
Of noble dame, that seemed to breathe.

Robed in sable weeds was she:
The gleam fell on that lady's brow;
There, written dimly, you might see,
The characters of hopeless woe.
Soon as that lady's face he saw,
All other dread his heart forsook;
He gazed with fixt and frenzied awe,
And vainly tried away to look:
For to his fearful sight it seemed,
As though her eyes on his were bent;
And, where the pale flame wavering gleamed,
As if her varying cheek were blent
With lights and shades of death;
While round her lips a grim smile drew,
And the rose paled that on them blew;
And, with faint lingering breath,
„Prepare", she said, „thy hour is nigh!

[1]) Der Roman ist nicht in Kapitel, sondern in Tage eingeteilt.

Unpitying, thou hast seen me die;
Unpitied be thy mortal sigh!“ [1])

Turmhoch in Bezug auf Eindrucksfähigkeit steht über allen diesen Wundern die Schilderung des Fluchtversuches, den Hugh Woodereeve mit Hilfe des Abtes durch die unterirdischen Gänge von Kenilworth unternimmt. Bei der Darstellung desselben tritt uns Mrs. Radcliffe noch einmal in ihrer ganzen alten Glorie entgegen: Die Unterredungen im Kerker, die Gefahren der Flucht, das Benehmen des Abtes und die Erkennungsscene zwischen dem letzteren und Woodereeve sind unendlich mehr spannend und aufregend als die fortwährenden Erscheinungen des Johanniters und bezeugen, dass allen gegenteiligen Behauptungen zuwider Mrs. Radcliffe auch zur Zeit der Abfassung des „Gaston de Blondeville“ noch fähig gewesen wäre einen wirksamen Roman zu schaffen, wenn sie sich des Gebrauches des ihr wenig vertrauten übernatürlichen Elementes enthalten hätte. Merkwürdig könnte hierbei allerdings erscheinen, dass Mrs. Radcliffe, die ein so bedeutendes Geschick für die Darstellung scheinbar überirdischer Ereignisse bekundet hatte, bei der Behandlung wirklich überirdischer so kläglich gescheitert ist. Allein auch darin vermögen wir bei genauerem Zusehen nichts Befremdliches weiter zu erblicken; waren doch die „Castles of Athlin and Dunbayne“ ebenfalls nicht gleich ein Meisterwerk gewesen und hatte es erst noch eines weiteren Versuches bedurft, ehe Mrs. Radcliffe ein solches zu schaffen im stande war. Übung und Erfahrung hätten vielleicht mit der Zeit auch hier unsere Schriftstellerin zur Sicherheit und Vollkommenheit gelangen lassen.

Fast noch grösseres Ungeschick wie bei der Anwendung

---

[1]) Gaston de Blondeville, I, 168. Vergl. dazu oben pag. 35 f.

des Übernatürlich-Geisterhaften hat Mrs. Radcliffe bei der Behandlung des historischen Elementes gezeigt. Anstatt sich nämlich eine weise Beschränkung aufzuerlegen und alles Übermass sorgfältig zu meiden, ist sie aus dem einen Extrem, der völligen Vernachlässigung geschichtlicher Wahrheit, hier in das andere verfallen und hat durch endlose Beschreibungen von Aufzügen[1]), Trachten[2]), Schaustellungen[3]), Jagden[4]), Staatsreisen[5]), Turnieren[6]), Gerichtssitzungen[7]), Hoffestlichkeiten[8]), Ceremonien[9]) und dergleichen ihren an und für sich schon langweiligen und ungeniessbaren Roman noch langweiliger und ungeniessbarer gemacht. Trotzdem dürften — abgesehen von einigen Anachronismen, wie z. B. die Verlegung von Aufführungen der Coventry-Mysteries in die Mitte des 13. Jahrhunderts[10]) — diese Schilderungen im grossen und ganzen der Wahrheit ziemlich nahe kommen; und wenn deshalb „Gaston de Blondeville" auch nicht ein historischer Roman genannt werden kann, so gebührt ihm doch immerhin das Verdienst der erste Roman gewesen zu sein, in dem auf Grund eingehender geschichtlicher Studien versucht worden ist ein getreues Bild von mittelalterlichen Zuständen zu geben[11]). Damit aber kann Mrs. Radcliffe sehr wohl als

---

[1]) I, 79 f. II, 123.
[2]) II, 7 f.
[3]) II, 64.
[4]) II, 125.
[5]) I, 79 f.
[6]) II, 322 f.
[7]) II, 252.
[8]) II, 23. 310.
[9]) I, 140.
[10]) II, 69. 70. 73. Vergl. hierzu: Wülker, S. 116.
[11]) Leland's „Longsword" (1762), Miss Lee's „Recess" (1783), Miss Reeve's „Roger de Clarendon" (1793) und andere sogenannte „historical romances" vor Sc[illegible] [illegible] weiter als Abenteuerer-

eine Vorläuferin Walter Scotts, und „Gaston de Blondeville“ als derjenige Roman bezeichnet werden, der das Bindeglied zwischen der Gothic Romance und der ungleich lebensfähigeren Historical Romance bildet.

Wie fast alle die bisher besprochenen Werke leidet auch „Gaston de Blondeville“ an mangelhafter Zeichnung der einzelnen Charaktere. Weder bei den aus der Geschichte entlehnten Persönlichkeiten Heinrichs III., Prinz Eduards, Richards von Cornwall, Simons von Montfort und anderer, noch bei den frei erfundenen Gestalten Woodereeves, Gastons und des Abtes ist ein Anlauf zur Charakterisierung gemacht worden. Am sympathischsten berührt von all den Ebengenannten noch Hugh Woodereeve, dem hier die Stellung eingeräumt ist, die in den früheren Romanen die Heldin (bezw. der Held) eingenommen hatte. Letzteres allerdings zum Nachteile des Werkes: Der verheiratete, ältliche Kaufmann aus Bristol ist für die führende Rolle in einer Gothic Romance viel weniger geeignet wie der ungestüme ritterliche Liebhaber à la Theodore-Vivaldi oder das romantisch-sentimentale Mädchen vom Schlage Adelines und Emilys.

Romane, in denen geschichtliche Persönlichkeiten als Helden figurieren. Von historischen Schilderungen oder historischer Treue ist in ihnen keine Spur zu finden. „Gaston de Blondeville“ (1802) dagegen beruht auf gründlichen Studien. Von den Quellen, die Mrs. Radcliffe zu ihren historischen Schilderungen benützte, seien hier genannt:

1. Warton's History of English Poetry.
2. Leland, Collectanea.
3. Madox, History of the Exchequer.
4. The Household Book of Edward IV.
5. Royal Household Ordinances.
6. Pegge, Dissertation on the obsolete office of esquire of the King's body.
7. Buck, Account of the Coronation of King Richard III.

u. a. m.

Zum Schluss noch einiges über Einleitung und Stil des „Gaston de Blondeville“. Wie Walpole und Miss Reeve hat auch Mrs. Radcliffe in einer ihrem Romane beigegebenen Einleitung erklärt eine alte Handschrift zu veröffentlichen, die, dem Bericht eines Landmannes zufolge, mit mehreren anderen Handschriften zusammen auf dem Friedhofe von Kenilworth in einer alten eichenen Truhe aufgefunden worden sein soll. Aussehen und Beschaffenheit dieser Handschrift werden uns aufs genaueste beschrieben: „It was written on vellum, and richly illuminated. * * At the heads of chapters and sometimes on the broad margins, there were made drawings of parts of Kenilworth Castle, as it had appeared in the time of Henry probably, with some of the scenes which had there passed, and sometimes with single portraits of the chief persons engaged in them. * * The title ran thus[1]):

[1]) Gaston de Blondeville, I, 49, 50, 76.

A Boke,

Contenynge a trew chronique of what paſſed at Killingworth, in Ardenn, when Our Soveren Lord, the Kynge, kept ther his feſt of Senct Michel; with ye marveylous accident, that ther befel, at the ſolempniſſacion of the marriage of Gaſton de Blondeville. With divers things, curious to be known, thereunto purtaynning. With an account of the grete Turney, ther held in the yere MCCLVI.

Changed out of the Norman tongue By Grymbald, Monk of Senct Marie Priori in Killingworth.

In dem vorliegenden modernisierten Abdruck dieser Handschrift, heisst es dann in der Einleitung weiter, sei der Versuch gemacht worden, dem Altertümlichen des Ganzen in weitgehendster Weise gerecht zu werden und die Schreibweise des Originales möglichst ungeschwächt wiederzugeben. Dies geschieht nun nicht etwa durch eine Nachbildung des Englisch des 13. Jahrhunderts, sondern einzig und allein durch die häufige Anwendung von Inversionen und den Gebrauch einzelner veralteter Wörter und Schreibungen, die weit mehr an die Zeit des siebenten und achten als an die des dritten Heinrich erinnern. Eine Aufzählung der wesentlichsten dieser Archaismen möge den Schluss dieser Betrachtung bilden:

antient II, 116.
assaye I, 144.
astoundment II, 89.
bedight II, 35.
blythe I, 86. II, 141.
certes I, 92, 143. II. 25, 137, 311 etc.
to chaunt I, 90.
checkere I, 141.
chronique III, 50.
comptroller II, 40.
dulcymer II, 65.
to fallen II, 59.
fyre (grekys) II, 75.
gentil I, 79. II, 9, 66, 135.
grekys II, 75.
his-self II, 62, 194, 247, 374 etc. III, 45.
hayle II, 66.
justicier II, 252, 269, 279.
kuchane I, 179. II, 24.
leche lardys II, 138.
marveil I, 146.

mynstrell I, 85.
mysterie II, 64, 69, 70.
nathless II, 110, 232, 249.
naithless II, 133.
pesle-mesle II, 330.
pipyng I, 140.
pleasureful I, 95, 173.
poursuivant II, 336, 337.
roial II, 28, 37, 41.
seemlyly II, 65.
suttletie II, 41, 42.
trew III, 50.
trowth II, 53, 74, 198, 292, 293 etc.
voide I, 140. II, 69.
wardour I, 88. II, 150, 188. III, 4.
wassailling (bezw. wassailing) I, 176. II, 311.
wassel II, 50. III, 9.
wayte II, 149, 261, 262 etc. III, 4, 6.
they wot II, 56.
ychon I, 86.
young-hood II, 19.
ywis II, 63, 104, 320.

Am 28. April 1878 wurde ich, Hans Reinhard Möbius, als Sohn evangelisch-lutherischer Eltern zu Leipzig geboren. Meine erste Vorbildung erhielt ich auf der 4. Bürgerschule meiner Vaterstadt. Hierauf besuchte ich Barths Erziehungsschule daselbst. Michaelis 1890 trat ich in die Quinta des hiesigen Realgymnasiums ein, das ich Ostern 1898 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Von da ab studierte ich auf der Universität Leipzig neuere Sprachen. Im Jahre 1900 nahm ich zur Vervollkommnung meiner Sprachkenntnisse einen mehrmonatlichen Aufenthalt in England.

Vorlesungen hörte ich an der Universität Leipzig bei den Herren Professoren und Dozenten: von Bahder, Birch-Hirschfeld, Goetz, Heinze, Holz, Köster, Richter, Settegast, Sievers, Volkelt, Weigand, Witkowski, Wülker, Wundt. Ausserdem nahm ich je 5 Semester an den philologischen Seminaren der Herren Professoren Birch-Hirschfeld und Wülker als ordentliches Mitglied teil und besuchte die neusprachlichen Übungen der Herren Professor Dr. Weigand, Dr. Duchesne und Lake.

Zu besonderem Danke fühle ich mich Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Wülker verpflichtet, der mir die Anregung zu vorstehender Arbeit gab und sie mit freundlicher Teilnahme begleitete.

Druck von Grimme & Trömel in Leipzig.

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

2578103

AUG 30 1989 ILL

10466.9
The Gothic romance.
Widener Library
003379919
3 2044 086 679 701